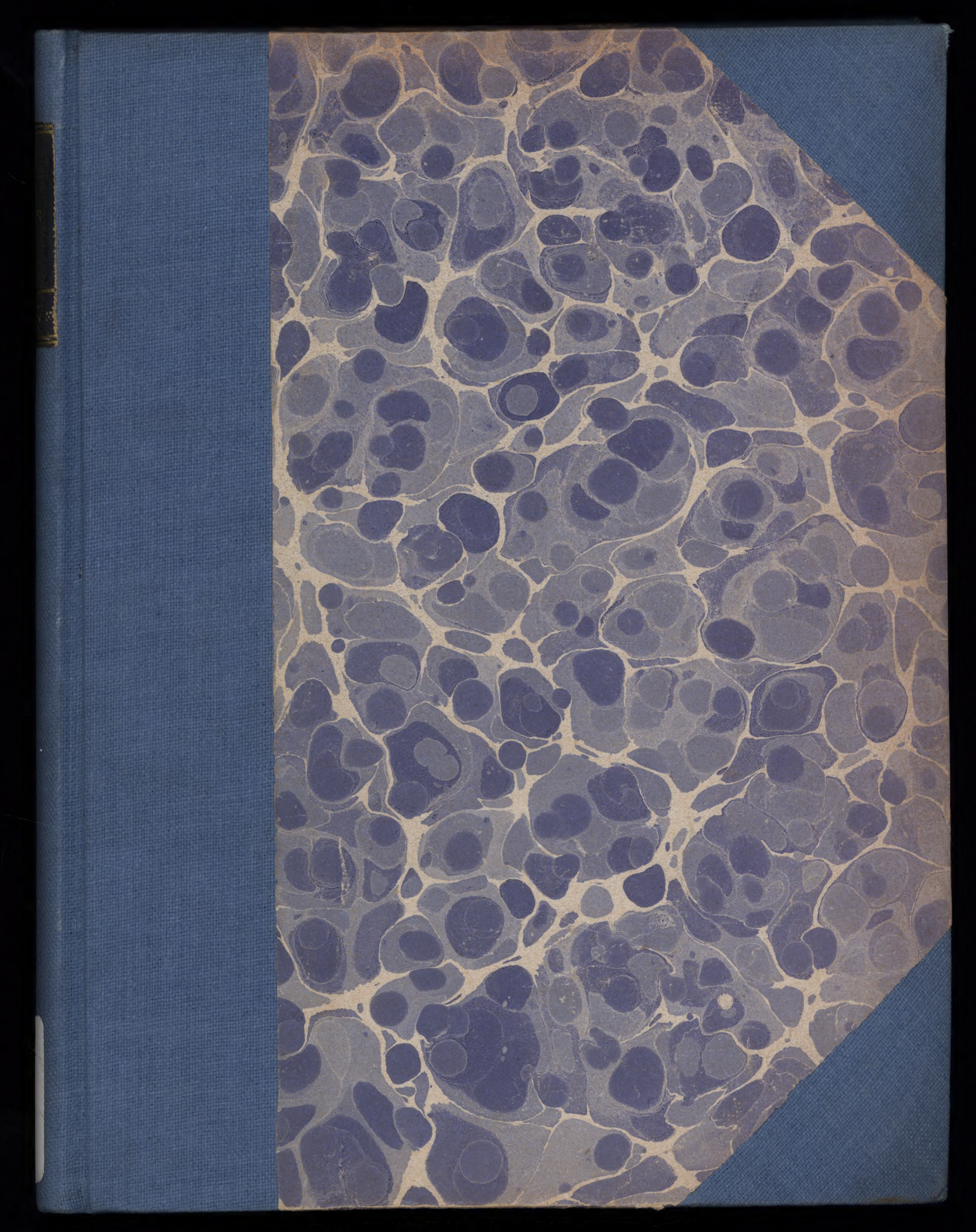


# BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

CE volume a été publié, sous la direction de M. E. Gevaert, par MM. R. Lemaire, secrétaire; chev. de Wouters de Bouchout ; A. Dankelman, membres; O. Golenvaux, économe de la Rédaction ;

Et avec la collaboration de MM. F. F.-G. ; prof. De Ceuleneer ; J.-B. Hautefelt ; A. van Gramberen; abbé Serville; Ch. de Wulf; G. Robert; J.-B. Dugardyn; Ch. Billaux; F. de Ridder ; P. Michotte; Jean Fugairon; J. Demarteau; Jos. De Raedt; M. de la Croix, etc.

Tiré sur les presses de Vromant & C°, à Bruxelles.

## PRINCIPAUX ERRATA :

| LISEZ | AU LIEU DE | PAGE | COLONNE | LIGNE |
|---|---|---|---|---|
| de Saint-Vincent | du Saint Sacrement | 98 | légende | 3 |
| interprété... (devinez quoi ?).... | interprété... devinez quoi.... | 160 | 2e | 12 |
| Malgré ces éléments parasites, | Supprimez ces éléments parasites | 206 | 2e | 17-18 |

# Bulletin des Métiers d'art



·REVUE·MENSUELLE·

POUR LA PROPAGATION DES PRINCIPES RATIONNELS
DE L'ARCHITECTURE ET DES ARTS DÉCORATIFS



SIXIÈME ANNÉE — 1906-1907




DIRECTION : 97, CHAUSSÉE DE TERVUEREN, 97, BRUXELLES

# TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES MATIÈRES.

**Sculpture.**



**Tapisserie.**



**Varia.**



**Vitrail.**



# TABLE DES ILLUSTRATIONS.

**Ameublement.**



**Architecture.**



**Broderie.**

## TABLE DES ILLUSTRATIONS.

# BULLETIN DES MÉTIERS D'ART.

6e ANNÉE. JUILLET 1906.


## A NOS LECTEURS.

LE *Bulletin des Métiers d'Art* commence aujourd'hui sa sixième année. Depuis ses débuts, il n'a pas cessé de se répandre, en même temps que s'est manifestée une diffusion sensible de ses principes. Quiconque veut remonter quelque peu dans ses souvenirs y rencontrera plus d'un fait de nature à le démontrer. L'attention publique s'est attachée à l'importance sociale et artistique des industries d'art ; les véritables conditions de leurs développements ont été comprises de plus en plus ; l'indifférence ou l'ignorance d'un grand nombre se sont changées en intérêt et en sollicitude éclairés.

Le *Bulletin* ne s'exagère pas le prix de sa participation à cette œuvre. Il ne s'attribue pas l'honneur des résultats qu'il signale. Mais il lui plaît de constater qu'à tout le moins il est venu à son heure et qu'il a poursuivi son chemin avec la constante conviction d'être l'organe opportun et utile d'un mouvement socialement et esthétiquement fécond.

Si, malgré les sacrifices considérables que réclame l'édition en Belgique d'une publication comme celle-ci, entreprise dans un but complètement désintéressé, le *Bulletin* a progressé matériellement et s'est assuré l'existence, c'est avec l'aide de ses fidèles abonnés. Ceux-ci ont compris la valeur et la portée des principes d'art que nous défendons et ils ont voulu faire le bien.

Certes, l'intégrité et la conviction du programme constituent principalement la vigueur d'une revue. Nous n'avons pas pensé qu'elles dispensent d'accorder aux formes extérieures tout le soin possible sans dépens pour les qualités de fond.

Dès le début, le *Bulletin* a paru dans la forme soignée qui lui appartient encore aujourd'hui. Les derniers numéros ont enregistré nos efforts vers plus d'embel-

lissement encore. Des planches hors texte, parfois en plusieurs couleurs, des gravures en double ton ou en couleur, etc., ont accompagné certains fascicules. Nous avons dit à plusieurs reprises que nous désirons continuer dans cette voie, et, si c'est possible, la suivre régulièrement. Depuis longtemps, le *Bulletin* s'est fourni des éléments nécessaires pour l'embellissement progressif de sa typographie. Nous venons d'augmenter considérablement nos collections de vignettes, culs-de-lampe, etc., et nous avons remplacé et accru nos jeux de lettrines. La couverture, tout en gardant le caractère uniforme que lui donne le titre, se distinguera de mois en mois. En portant l'image des patrons des métiers d'art, dont la fête se rencontre au cours de chaque mois, ainsi que le signe du Zodiaque, les couvertures réunies constitueront une sorte de calendrier des industries artistiques. Il nous a semblé qu'une revue d'art se devait de rechercher la qualité typographique de son édition et c'est dans cette vue, mais sans prétention à l'exemple, qu'en dépit de difficultés nombreuses, nous nous sommes essayés à diverses améliorations.

Nos lecteurs nous en sauront gré. D'autre part, ils constatèront bientôt, nous l'espérons, les bons résultats amenés par diverses mesures que la Rédaction a prises dans le but d'assurer à nos matières un accroissement de variété, d'intérêt et d'utilité pratique.

Nos abonnés continueront, nous n'en doutons pas, à nous assister avec la même fidélité et le même prosélytisme que par le passé.

La Rédaction.



# AUTRE CLOCHE : MÊME SON.



EN sa sixième année vient d'entrer le *Bulletin des Métiers d'Art* et son programme, très fidèlement suivi, n'a pas, que je sache, été jugé rétrograde par ses nombreux amis. J'en sais même qui, prévenus par leurs préjugés contre ses idées, ont changé d'avis au fur et à mesure qu'il leur était donné de les mieux connaître.

Tout en n'étant pas un converti, ayant toujours professé pour l'art médiéval une admiration très sincère, une instinctive prédilection, j'avoue qu'aucun lien ne me rattache aux institutions néo-gothiques, à leurs protagonistes ni à leurs élèves. Cependant, le directeur de cette revue me demande de noircir du papier à l'intention de ses lecteurs. Il sait que, bibliothécaire d'une Académie des Beaux-Arts, je me trouve dans un milieu en général peu favorable au mouvement qu'il dirige. Il ne me connaît que par mes écrits ; or, ces écrits ont tous eu pour idéal la modernisation de l'Art.

Le *Bulletin* changerait-il d'orientation ? Est-ce le loup qui entre dans la bergerie ? — J'entends même une autre voix : Un Saint-Lucard déguisé jette le masque !

Eh bien, non ; le *Bulletin* n'a pas modifié son programme. On m'a demandé, et j'accepte, très volontiers, d'y faire entendre une cloche différente, peut-être, mais non discordante dans le concert des très compétents auteurs qui le rédigent habituellement.

De cette cloche nouvelle écoutez le son : A chaque époque correspond une forme d'art : soyons de notre temps.

Soyons-le, sans renier notre pays ni notre race. Admirez les Égyptiens et les Grecs. Le Japon, l'Inde, l'Assyrie ont produit des œuvres dignes d'être étudiées. Ni les unes ni les autres ne doivent être copiées parce qu'elles répondent aux besoins d'autres climats, d'autres hommes, d'autres temps. Et plus s'accentuent ces différences, moins sincère serait l'imitation au point de vue de l'Art, plus absurde au point de vue utilitaire et technique.

Les Romains furent des imitateurs, ceux qui ont prétendu les copier ont aggravé leurs erreurs. Nous avons, sous les yeux, les derniers excès de ce système vicieux.

Réagir contre la fausseté de ces principes, c'est la raison d'être, c'est le mérite des écoles Saint-Luc. Elles ont trouvé, dans l'art ancestral, une base solide à l'enseignement rationnel de l'architecture et des branches qui lui sont logiquement subordonnées.

*Notre* moyen âge peut seul, *chez nous,* appuyer, de ses exemples, une bonne théorie architecturale La valeur technique de cette époque, je n'ai pas besoin de la démontrer aux lecteurs du *Bulletin*. Je m'attacherai plutôt à prouver combien les principes d'autrefois répondent aux besoins d'aujourd'hui ; combien aussi l'esthétique de notre temps a de raisons pour chercher un appui dans l'art médiéval. Je dis un

appui et non pas un modèle, un sujet d'étude, non un motif de copie.

Ce disant, je vais à l'encontre des protagonistes d'une esthétique libre de toute tradition.

La recherche de formes « pas encore vues » n'est légitime qu'à la condition de subordonner sévèrement cette satisfaction aux qualités de fond que le respect des matériaux et la convenance à la destination résument.

Voilà pourquoi j'appelle les enseignements du *Bulletin :* les enseignements pratiques de l'art nouveau.

Je serai, dans ces colonnes, le collaborateur « qui n'est pas de la maison ». Je ne voudrais point y être un intrus. Je vous parlerai des manifestations nouvelles de l'Art en les éprouvant au critère de l'art médiéval.

J'espère ainsi ne pas tromper l'attente de la rédaction de la revue en s'adressant à

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.

# MAISONS A DELFT.



ARMI les architectures de nos pays voisins dont l'étude nous est profitable, celle de la Hollande est à mettre en première ligne.

Le climat de ce territoire est presque identique au nôtre ; les matériaux disponibles sont les mêmes que dans nos provinces septentrionales. La pierre y est employée avec plus de parcimonie encore, puisqu'elle doit être importée de l'étranger ; la brique est à peu près l'unique ressource des constructeurs. Ceux-ci sont parvenus à en tirer bon parti. Ils se sont ingéniés à varier son emploi de mille et une façons, aussi bien sous le rapport de la disposition que par la juxtaposition des couleurs.

Le tempérament du peuple hollandais est calme, réfléchi, pratique. Son architecture — nous parlons de l'architecture rationnelle — reflète habituellement ces caractères.

C'est le cas pour la série de maisons, situées à Delft, dont nous donnons ci-contre les dessins, grâce à l'obligeance du *Bouwwereld*. Le plan de ces modestes habitations ne diffère pas essentiellement de celui de nos anciennes demeures restées en usage dans les provinces. Le rez-de-chaussée y porte vraiment son nom. Tous les services s'y trouvent de plain-pied et sont pourtant aménagés avec aisance, malgré la superficie réduite du terrain. C'est là un avantage considérable.

Dans la maison d'angle, les chambres sont distribuées comme l'indique la légende du plan.

Le petit porche d'entrée rend le hall utile et pratique ; d'autre part, l'éclairage, dans cet endroit-ci, n'est pas intense et le corridor, très réduit de dimensions, n'occupe que la place strictement nécessaire pour le service. Quant au hall, il est confortablement établi.



INTÉRIEUR DE LA MAISON D'ANGLE. HALL. Arch. A. van der Lee.

transition, se ressent de l'influence des formes anglaises dans une de leurs conceptions les moins heureuses et les plus sèches, du moins prises isolément ou adaptées en dehors de leur milieu.

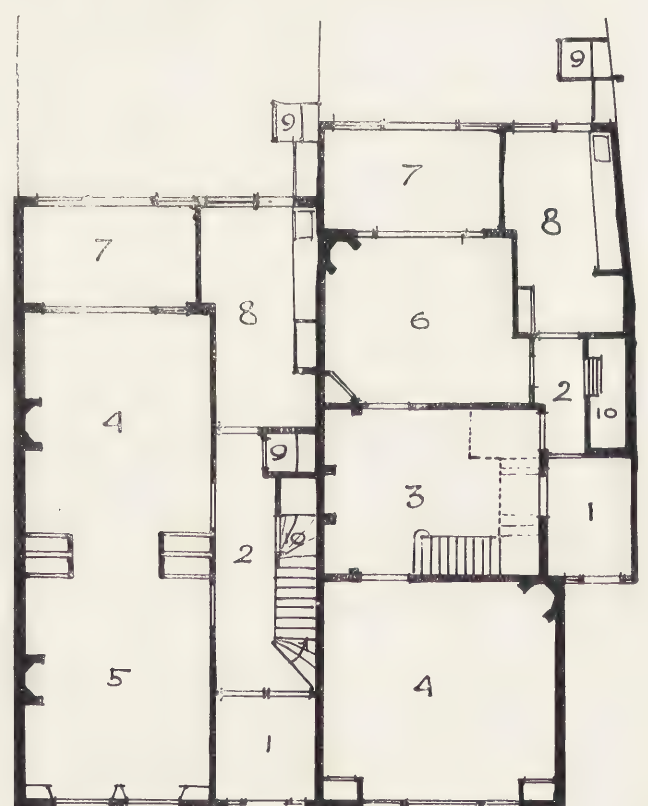
L'étage inférieur présente plus de charme, parce qu'il marque plus de simplicité, plus de tranquillité. Il est cependant d'un manque d'unité flagrant. Les deux fenêtres, séparées par un léger trumeau, se séparent violemment des baies d'entrée. Sans doute, le point de départ de ce résultat est

Les habitations contiguës, établies sur un terrain barlong et régulier, sont plus en rapport avec les habitudes courantes, tout en rappelant toujours le plan des anciennes maisons.

Ici, surtout, le porche se montre avec toute son utilité et son agrément. Ce porche serait surabondamment éclairé par l'entrée à rue si la lumière pénétrant par celle-ci et transmise par une porte vitrée ne devait être dispensée aussi à l'escalier. L'éclairage indirect des escaliers est un travers commun à ces sortes de plans. On ne peut tout avoir et, en chose humaine, il faut sacrifier à un moindre mal. Cependant ce mal-ci nous paraît sérieux et les meilleures de nos vieilles habitations n'en souffrent pas.

Les façades offrent à l'œil un aspect assez réjouissant. Les étages sont bas. Une grande élévation de plafond n'est pas nécessaire quand la ventilation est assurée.

Sauf pour la maison d'angle, les parties supérieures des façades ne portent guère le caractère national. Cette superposition, sans




Arch. A. van der Lee. MAISONS A DELFT.

1. Porche. — 2. Corridor. — 3. Hall. — 4. Salle d'habitation. — 5. Salon. — 6 Salle à manger. — 7. Serre. — 8. Cuisine. — 9. Water Closet. — 10. Cave.



GROUPE DE MAISONS A DELFT. Arch. A. van der Lee.

Et il est certain, d'autre part, qu'on pouvait faire une vraie porte, bien close et bien proportionnée, cantonnée de petits jours et d'un grand abat-jour, dont l'effet éclairant eût été le même et l'aspect esthétique bien meilleur.

Quant aux fenêtres, signalons un détail d'ordre constructif. On remarque fréquemment, en Hollande, des arcs en briques parfois d'une très grande portée et sans flèche aucune. L'équilibre de ce véritable linteau se doit à la façon dont les ouvriers travaillent les cadres ou parties fixes des châssis, placés ou plutôt maçonnés au fur et à mesure de l'élévation de la bâtisse. Souvent, une partie de la brique formant linteau repose sur le châssis. Et c'est ce qui explique des horizontalités au premier abord déconcertantes pour nous.

A. D.

tout entier dans le dispositif intérieur que nous avons signalé. Et ceci est à la louange de l'architecte, M. A. van der Lee, et de ses principes rationnels ; mais le sentiment devait entrer en ligne pour traduire, de façon artistique, la solution logique. Or, cette entrée rappelle plutôt une vitrine qu'une porte. Elle n'a évidemment aucun des caractères d'une porte à rue dans une maison particulière. Elle donne, du porche et de l'escalier, l'idée d'un passage banal.



# SYMBOLIQUE POSTALE.



DANS un fascicule du *Bulletin* de septembre 1901 — devenu aujourd'hui à peu près introuvable, car les abonnés de la première heure sont seuls à le posséder — plusieurs pages étaient consacrées aux plans et à la description d'un *nouvel Hôtel des Postes à Verviers* [1]. De nouveau notre attention a été appelée sur ce bâtiment par la récente mise en adjudication des travaux de grosse construction autres que les fondations.

En cette circonstance, nous avons pu voir les plans définitifs dus à M. l'architecte principal A. van Houcke.

Ils reproduisent les avant-projets que nous avons publiés jadis et dont nous avons signalé alors les grands mérites. S'ils contiennent quelques modifications, elles ont été déterminées par la prévision approfondie des effets que chaque élément de l'édifice en place devait produire. Ainsi, pour ne citer que certains points, la flèche de la tour a été quelque peu surélevée ; les cheminées ont fait l'objet d'une étude soignée sous le rapport pratique, constructif et artistique ; en somme, plus d'un détail architectural, en recevant sa forme définitive, a assuré, appuyé, précisé l'expression des masses générales.

⁂

Les plans prévoient, comme principal élément décoratif aux façades, l'exécution de sculptures en bas-relief dans les tympans des fenêtres d'étage. La réalisation de ce projet a été confiée à MM. Vermeylen et van Uytvanck, sculpteurs à Louvain, qui, de concert avec M. l'architecte van Houcke, ont conçu, entre autres, les motifs que, d'après leurs maquettes, nous reproduisons ci-joints.

Est-ce à tort que l'on pourrait dire de ces sujets qu'ils relèvent de la *symbolique postale*... en un sens étendu, car ils se rap-



UN DES LIONS DU PERRON, A L'ENTRÉE DU PUBLIC.

1. *Bulletin des Métiers d'Art*, 1re année, p. 86.

portent aussi bien aux télégraphes et aux téléphones, dont les services sont une extension de la poste et seront abrités avec les services postaux sous le toit de l'édifice verviétois.

On pourrait, à la vérité, écrire une page d'*iconographie* moderne au moyen du relevé des représentations auxquelles ont donné lieu, dans le décor mobilier ou immobilier, les institutions en question. On pourrait y joindre les figurations introduites par les grandes inventions du XIX^e siècle : la vapeur dans les transports par terre et par eau, l'électricité, etc. Cela tentera peut-être quelque esprit chercheur et classificateur. Et celui qui ne se bornera pas seulement à ranger ces diverses expressions représentatives ou emblématiques, descriptives, symboliques ou allégoriques, à les distribuer par genres et espèces, à découvrir et à signaler l'existence, l'évolution, le sens de certaines figures, devenues coutumières, à côté de certains exemples d'ancienne tradition, mais qui les discutera sous le rapport de la signification, de la composition, de l'expression, de l'application, au double point de vue de l'intelligence et de l'art, celui-là n'aura pas fait un vain travail.

Etant donnée la raison d'être et la fréquence de l'emploi de ces sujets, une étude de ce genre rendrait, au contraire, des services.

Nos tendances actuelles souhaitent que les idées, nées à une époque fort mal douée sous le rapport de l'invention et de l'interprétation artistiques, soient symbolisées dorénavant avec plus de justesse de sens et plus de mérites plastiques.

L'architecture officielle, d'autre part, n'est généralement pas la meilleure, mais ce qui lui est bien inférieur encore c'est la qualité des ouvrages officiels relevant de l'art décoratif. Nos monnaies, nos timbres, etc., demeurent d'une banalité mortelle. Donc, en toute matière de ce domaine il est bon de montrer le mal et d'indiquer le remède. Il est juste aussi de signaler les œuvres de progrès.

C'est à ces titres que nous avons pu louer fréquemment les travaux de l'administration des postes et c'est au même point de vue que le *Bulletin* a cru pouvoir dire un mot, quant au fond et quant à la forme, des bas-reliefs de l'Hôtel des Postes de Verviers.

⁂

Que ces sculptures aient la valeur convenant à des exemples, nous ne le prétendons pas; mais il semble qu'elles constituent une œuvre sortant de l'ordinaire, marquant une heureuse étape et digne, enfin, d'être signalée et d'être enregistrée.

Le nombre de ces bas-reliefs est assez grand. Une partie se compose de cartouches portant la mention écrite d'une des multiples attributions des services publics qu'abrite l'édifice.



Cartouche avec inscription.
Les inscriptions rappellent les principales opérations postales.

Celles-là ne relèvent évidemment que du talent d'interprétation du sculpteur. Mais il n'en est pas de même d'une autre série, que

nous avons plus spécialement en vue et qui a pour objet de figurer les attributs et les caractéristiques des services en question. Ici l'invention a joué un plus grand rôle.

Non pas que toutes ces compositions soient, à cet égard, au même point remarquables. Quel artiste pourrait, dans un travail aussi touffu et aussi multiple, en une matière où nécessairement on dépend de l'habitude, se dégager de toutes les conventions et prétendre faire à la fois du beau, du neuf et du clair ? C'est pourquoi on fera facilement grâce aux sculpteurs des inégalités de leurs compositions. Il s'en trouve, parmi celles-ci, qui se font pardonner leur banalité eu égard à leurs qualités de mise en page et de représentation, à leur valeur d'exécution. D'autres sont insignifiantes, tels ces cartouches portant au centre les cornets de l'appareil téléphonique ou les isolateurs des



Type de Flamande. — Les diverses nationalités sont représentées.

poteaux télégraphiques. Il y a, dans la figuration d'aussi menus détails, un défaut de perception du caractère des objets et de la dignité de l'idée, qui ne s'excuse guère.

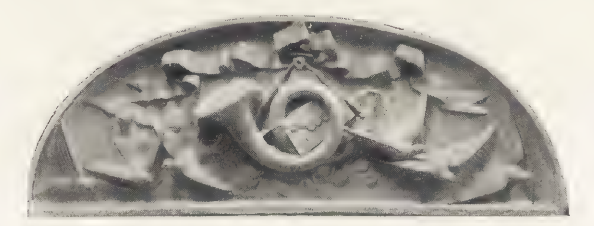
Toutes choses n'ont pas une signification suffisamment profonde ou suffisamment élevée pour *s'imposer* en symbole. Or, celui-ci ne naît pas de l'arbitraire, si ingénieux que soit ce dernier. Pour répondre à l'intelligence du public, les signes emblématiques doivent faire partie d'un langage plus ou moins universel. C'est grâce à leur sens mystique, à leur caractère naturel ou à leur acception commune et traditionnelle qu'ils seront lisibles, pour ainsi dire, spontanément par un grand nombre.

Si l'on admet qu'une ancre portée sur les flots est l'image de l'océan et indirectement des transports maritimes, c'est parce que cet objet a une noblesse que lui ont acquise sa place séculaire dans la symbolique autant que l'importance de son rôle dans l'outillage de la navigation. Tant qu'il y aura un vaisseau, il faudra une ancre. Celle ci est l'instrument, et c'est pourquoi elle est le juste symbole, des relations avec les rivages lointains et des luttes contre la tempête. Des considérations analogues s'appliquent au cornet de poste. On peut admirer encore, en lui, comment l'esprit de nos ancêtres recueillait le détail caractéristique et pittoresque pour fixer d'un trait imagé les manifestations de la vie publique. Le cor du postillon annonçant l'arrivée et le départ du courrier était bien l'instrument le plus remarqué et le plus significatif. La poste prenait des allures quasi conquérantes lorsque, au son du cor, elle signalait son passage bruyant et rapide par les rues étroites des cités ou les routes poudreuses des villages. C'étaient les relations, les transactions, le commerce, les luttes pacifiques qui s'annonçaient là. Le cor devenait un signe de l'autorité, quand il commandait le départ ou annonçait l'arrêt. Aussi ne vint-il pas à la pensée des anciens de symboliser la poste par le fouet du postillon ou par la molette de ses éperons.

Avec plus d'aisance encore l'esprit accorde une signification emblématique aux ouvrages

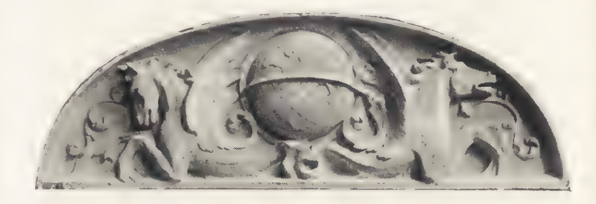
de la nature. Et c'est pourquoi la messagère de Noé, dont les qualités, la fidélité, le courage, l'agilité étaient connus dès avant l'arche, la colombe, voit son image rattachée aux idées d'entreprises lointaines et de longs messages.

C'est pour cela, parce qu'elle est issue de la réalité des choses et de l'habitude, seconde nature, que cette simple composition représentant un pli cacheté dans la volute d'un cornet, au milieu d'un vol de pigeons qui se disperse dans toutes les directions, est aussi claire qu'agréable. Elle plaît, car elle est naturelle autant d'ailleurs dans son rendu que dans son idée.



Emblèmes de la poste.

Elle l'emporte incontestablement sur certains sujets dont la réminiscence mythologique a fait le fond. Ceux-ci seront, pour le grand public, de pures énigmes. On se demande ce que celui qui n'est point versé aux choses de l'antiquité, ce que le peuple comprendra au caducée planté entre deux cornes d'abondance. Il n'y verra qu'un motif à lignes et à reliefs. Et que dira-t-il du buste de Mercure posé, comme un colis perdu, au milieu d'un tas de lettres ? Si l'on comprend mieux le sens de cette sphère qui tourne entre deux Pégases, c'est que ces fantastiques chevaux ailés, qui paraissent littéralement dévorer l'espace, marquent d'une manière assez vive nos moyens modernes de locomotion, sillonnant tout le globe et devant la vitesse desquels il n'y a plus de distance.



Géographie.

Préférons de beaucoup l'image de cette tête jeune et nerveuse, aux cheveux ébouriffés, qui tient de l'ange et de la méduse et qui, sortant des nuages et des éclairs, transmet son fluide aux fils du télégraphe et du téléphone. Cet « esprit » se saisit mieux, malgré son mystère et sa nouveauté, que les allégories précédentes, parce qu'il est conforme aux données que nous avons signalées plus haut.



Électricité.

Et combien populaires, lisibles, simples, aimables, ne sont pas, en dépit de leurs formes quelque peu guindées, ces représentations de la vertu *idéale* du téléphone : la discrétion [1], sous ses aspects principaux : vouloir ignorer ceux qui parlent, ne point écouter ce qui se dit, ne point rapporter ce

1. En même temps, par l'attitude variée des génies, les sculpteurs ont voulu rappeler les diverses formes de correspondance téléphonique.

qu'on peut avoir entendu. C'est, en même temps, rappeler le secret postal, une des plus belles dispositions de notre Constitution nationale.



La discrétion en téléphonie.

On le voit, il y a dans cette collection de sculptures, dont nous ne reproduisons et ne citons qu'une minime partie, beaucoup d'excellentes idées. Tout n'y est pas également neuf, tout n'y est pas justifié au même point, tout n'y est pas débarrassé de la routine, mais il s'y trouve des originalités bien senties et agréablement présentées.

⁂

Sous le rapport des qualités décoratives, il faut en dire autant. Transcendantales, ces sculptures ne le sont certes point. Elles sont inégalement réussies, mais il s'y découvre de réels mérites.



La discrétion en téléphonie.

Elles conviennent à l'architecture de l'édifice, dont les lignes, les masses, le caractère, assez neutres, ne comportaient pas une stylisation accentuée. Cependant la mise en page est, en général, assez symétrique. Le problème de la composition aurait pu être plus étudié. On aurait pu désirer plus de jeu et, sans diminuer en rien leur vigeur, éviter notamment que les lignes des éléments intérieurs ne ressortent quelquefois au détriment du tracé des tympans. Sous la même réserve, les reliefs sont assez bien accusés. Il faut tenir compte de l'élévation considérable de l'emplacement.



La discrétion en téléphonie.

Quant au dessin, il n'est point dénué d'expression. On pourrait cependant souhaiter plus de distinction à plusieurs sujets. Les armes de Verviers sont loin d'avoir, dans le contour de l'écu et dans le dessin des charges, l'élégance et la correction des anciens ouvrages du genre. On comparerait aussi utilement les lions de granit assis à l'entrée de l'édifice avec leurs congénères des âges médiévaux et de la renaissance. Sans doute, les silhouettes de ces descendants apparaîtront à la position peu élevée qu'ils occuperont avec suffisamment de caractère, mais plus de hardiesse et d'originalité dans le modelé, plus d'ampleur, de souplesse et de grâce dans le tracé auraient fait de ces royaux felins de plus dignes fils des anciens lions de pierre...

Somme toute, ces critiques ne prétendent pas enlever au travail de MM. Vermeylen et van Uytvanck l'intérêt et la valeur qui lui sont propres.

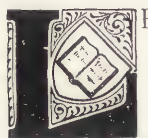
ÉGÉE.



Écusson aux armes de la ville de Verviers.

# LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

(Suite. Voir 5e année, juin, p. 365.)



ES règles précédentes, sans lesquelles une figure libre ne peut tenir ou rester debout, s'appliquent également à la FIGURE ASSISE OU A GENOUX, de face, de profil ou de trois-quarts, dans lesquelles le buste est à équilibrer au-dessus du point portant.

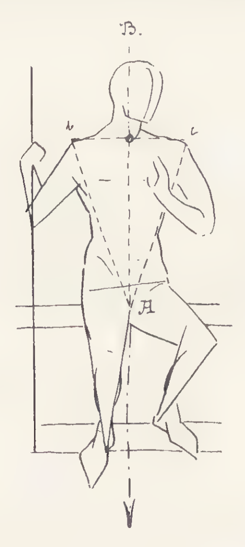



FIG. 18. ASSISE.

Assise, — schéma 18, — une figure a le buste équilibré en observant la verticale élevée sur le point qui le porte.

Le triangle A b c nous montre cet axe vertical divisant en deux parties parfaitement symétriques les deux côtés du buste.

Les figures 19, 20, 21, 22 montrent des applications diverses de ce principe, le point qui porte se trouvant sur l'axe médian



LA VIERGE PORTANT L'ENFANT. ANVERS.

de division des masses équilibrées : buste et jambes.

La figure à genoux (fig. 23, 24, 25, 26) est identique de construction, dans toute position.



FIG. 19.

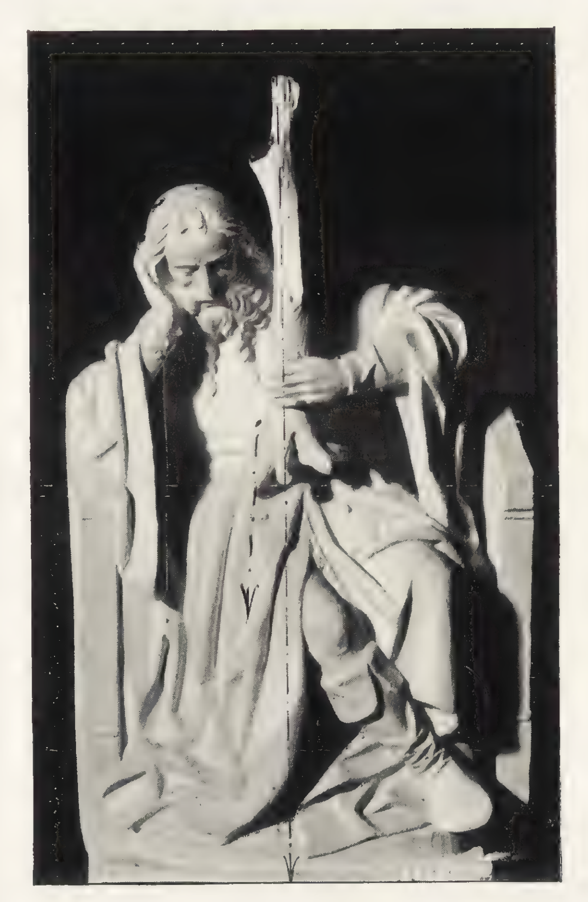


FIG. 20. LE PATRIARCHE JESSÉ.

Les exemples 27, 28, 29 montrent le creux de la gorge correspondant au genou qui porte.

☙☙

6. Ce qui précède se rapporte à fa figure libre de mouvements, c'est-à-dire dépourvue de toute sorte d'effort ou de toute charge accidentelle ajoutée au corps. Dans LA FIGURE CHARGÉE, quelle que soit la position, il faut toujours équilibrer sur le



FIG. 21. FIG. 22.
SAINT ANTOINE ET SAINT PAUL, ERMITES.

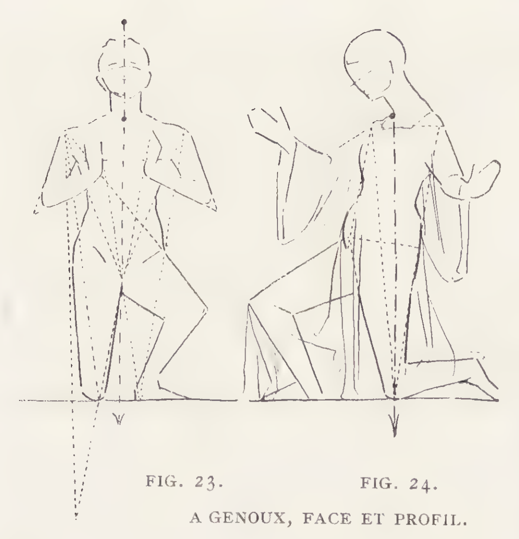


FIG. 23. FIG. 24.

A GENOUX, FACE ET PROFIL.

Équilibre des masses du corps, l'axe passant par le creux de la gorge. Geste libre aux bras.

point portant, le tout ou la partie de la figure avec addition de la charge.

L'axe d'équilibre de la masse totale se trouvera entre celui de la figure et celui de la figure du poids ajouté.

*Chargé sur un bras* et portant sur les deux pieds, le buste fait contrepoids à la charge,

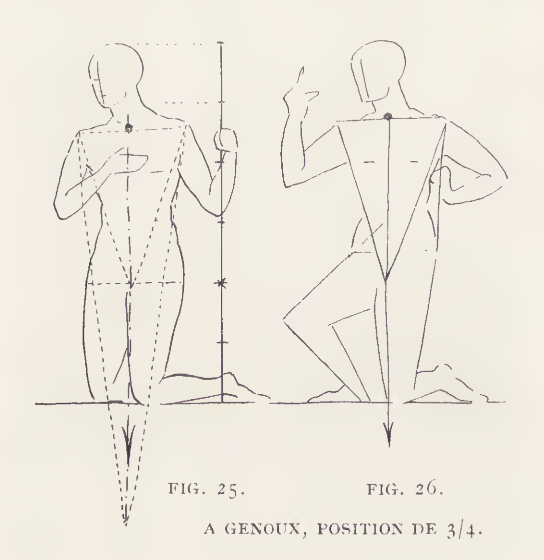


FIG. 25. FIG. 26.

A GENOUX, POSITION DE 3/4.

les hanches s'accusant du côté opposé au buste (fig. 30).

Telles sont ces belles Vierges anciennes si pleines de naturel et de grâce, si expressives, si remarquables sous le rapport décoratif et généralement si peu comprises de nos jours. La Vierge d'Anvers est du type des figures chargées sur un bras et portant plus



FIG 27. FRAGMENT D'UN MONUMENT FUNÉRAIRE.

sur un pied que sur l'autre. L'axe vertical élevé au-dessus du pied qui porte correspond avec l'épaule du même côté et sépare en deux valeurs symétriques le côté libre de la figure et le côté chargé. La jambe qui porte le plus est raide ; l'autre est libre. Le milieu du corps se jette sous la charge, au-dessus du pied portant ; le buste se porte



FIG. 28. FRAGMENT D'UN MONUMENT FUNÉRAIRE.

du côté opposé pour faire contrepoids à la charge.

*Chargé sur les deux bras,* le buste se renverse et le milieu de la figure se porte en avant, sous la charge.

Ainsi se montre la figure 31, chargée au-dessus du milieu du corps. Celui-ci se déplace en avant, les jambes s'écartent et le buste est rejeté en arrière. L'axe est la médiane de ceux du corps et de la charge.

D'autres efforts plus considérables déplacent davantage la figure par rapport à l'axe élevé du pied portant. Dans l'effort de traction de bas en haut, comme pour l'homme soulevant un poids au-dessus du sol, le corps se rejette d'autant plus sur le côté ou en arrière que le poids à soulever est plus considérable.

La figure 32 est chargée sur un bras d'un poids en dessous du milieu de la figure. Le milieu du corps donne l'équilibre en se jetant du côté opposé au poids pour amener l'axe de symétrie des masses vers le côté chargé. *Chargée sur une épaule,* la figure écarte plus ou moins les jambes pour accuser plus de résistance à la base qui porte, les hanches se portent sous la charge et le buste se renverse. L'axe d'équilibre est commun à la figure et au poids.

Voyez, la figure 33, où le milieu du corps sort ainsi du côté du poids, le buste de l'autre côté, ainsi qu'une jambe.

*Chargée sur le dos,* la figure penche le



FIG. 29. SAINT FRANÇOIS.



FIG. 32. CHARGÉE SUR UN BRAS AU-DESSOUS DU MILIEU DU CORPS.

buste en avant et la charge s'équilibre au-dessus de la médiane des deux jambes.

Ainsi les mêmes déplacements se constatent dans la figure 34 que dans la précédente, mais plus accentués. Et dans les deux exemples, l'axe d'aplomb passe par le milieu des poids du corps et de la charge.

Dans les *efforts de traction et de poussée* horizontales, la figure s'équilibre, comme précédemment, par le déplacement plus ou moins considérable du corps comparativement à la masse à déplacer. Dans l'effort de traction, tout le corps se rejette en arrière, et dans l'effort de poussée, au contraire, il se porte en avant. C'est ce qu'indique la figure 35. F.-F. G.

(Sera continué dans un prochain numéro.)



FIG 30. CHARGÉE SUR UN BRAS.

FIG. 31. CHARGÉE SUR LES DEUX BRAS, AU-DESSUS DU MILIEU DU CORPS.



FIG. 33. CHARGÉE SUR UNE ÉPAULE.

FIG. 34. CHARGÉE SUR LE DOS.

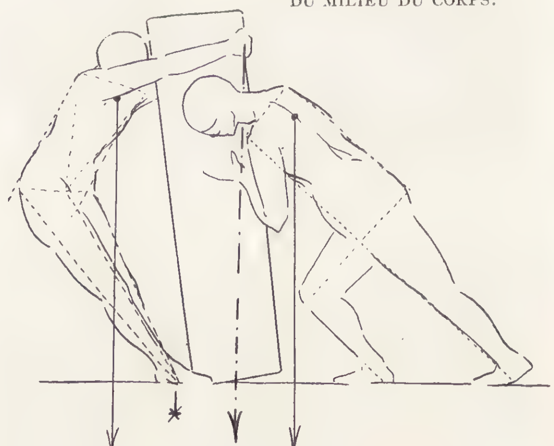


FIG. 35. EFFORT DE TRACTION ET DE POUSSÉE. ÉQUILIBRE DES MASSES DU CORPS ET DU POIDS.

# MOBILIER ET RESTAURATION.

ES lecteurs du *Bulletin* savent déjà, par des communications antérieures, que les travaux de restauration de l'église Saint-Germain de Tirlemont ont été accompagnés d'un enlèvement, tout au moins partiel, du mobilier. De nouveaux autels ont été placés aux chapelles latérales, près du chœur : au nord, l'autel du Saint Sacrement, au sud, l'autel de la Sainte Croix.

Le renversement des anciens autels et leur remplacement s'est sans doute fait à bon droit et à profit. Nous n'avons pas les éléments nécessaires pour nous faire une opinion sur ce point. Admettons, par conséquent, que les nouveaux autels sont esthétiquement supérieurs aux anciens, supposons que le maintien de ces derniers n'était pas souhaitable et rapportons notre attention à l'examen des autels nouveaux.

Ce sont des ouvrages relativement riches. Leur exécution, selon les plans de M. l'architecte Langerock, a nécessité la collaboration de plusieurs artistes. M. van Uytvanck a sculpté la tombe et le retable; le tabernacle en cuivre est sorti, croyons-nous, des ateliers de M. J. van Aerschodt. Enfin, M. A. van Gramberen est intervenu pour la polychromie des volets des retables.

Les lecteurs du *Bulletin* connaissent M. van Gramberen par la collaboration qu'il apporte quelquefois à ces colonnes. Ils ont lu de lui plus d'un article, ils ont vu de ses dessins et notamment ils ont remarqué les compositions illustrant « la construction et l'ameublement des églises, de saint Charles Borromée », compositions marquées au coin de plus d'une qualité caractéristique. Ils auront reconnu en M. van Gramberen un studieux, un pensif et, sous le rapport des principes d'art, un convaincu. S'ils sont moins familiarisés avec ses œuvres, c'est que cet artiste, qui est pourtant un laborieux, est aussi un modeste. Le *Bulletin* n'a jamais publié, jusqu'à présent, de ses ouvrages et c'est une lacune que nous avons la bonne fortune de pouvoir combler un peu aujourd'hui. Encore la circonstance eût-elle pu être meilleure, puisque nous sommes, dès l'abord, obligé de dire que les retables de Tirlemont ne sont pas, à notre avis, ce que M. van Gramberen a produit de plus parfait.

Ces retables n'en constituent pas moins les parties les plus remarquables des autels. Ils valent en eux-mêmes, par leur principe décoratif, autant que par la conscience du travail et par les qualités techniques.

Avant d'en justifier, passons à une sommaire description. L'intérieur des volets est orné de sujets appropriés au vocable de l'autel et accordés avec les scènes taillées dans le retable. Ce sont, à l'autel de la Sainte Croix, le *Buisson ardent*, et les *Songes du panetier et de l'échanson expliqués par Joseph*. A l'autel du Saint Sacrement, nous voyons aussi deux figures de l'Ancienne Loi : *David ramenant l'arche* et la *Multiplication par Élie du pain de la veuve*. Sur le côté extérieur des volets sont représentés debout des figures de saints personnages.



ÉGLISE SAINT-GERMAIN A TIRLEMONT.
LE BUISSON ARDENT. INTÉRIEUR DES
VOLETS DE L'AUTEL DE LA SAINTE CROIX.

A. van Gramberen, pinx.

C'est, d'une part : saint Bernard, sainte Lutgarde, sainte Hedwige et saint Laurent ; de l'autre : des saints illustres dans l'histoire Eucharistique : sainte Julienne, saint Norbert, sainte Claire, saint Thomas d'Aquin.

Au point de vue de la représentation des sujets, les peintures ne semblent appeler aucune réserve. On les sent traitées par un connaisseur des règles iconographiques, par un artiste convaincu de l'objet et de la portée de sa mission. Leur auteur s'est tracé pour ligne de conduite d'enseigner au peuple les faits de l'histoire sacrée, d'intéresser à l'intelligence des vérités religieuses par l'exposé des figures et des images. Aussi chacune de ces scènes représente-t-elle une leçon par la clarté, la simplicité, la sincérité. Le peintre le doit, en partie, à sa détermination de rester dans la voie traditionnelle. Il n'a pas cru pouvoir s'engager, à la suite, tout au moins aventureuse, des innovations proposées par la science archéologique ou par l'exégèse modernes.

Avec plus de raison encore, il a fui les fantaisies d'imagination. S'il n'a pas voulu s'exposer à ne pas être compris de tous, a fortiori il a évité le danger d'errer.

Sans avoir eu d'autres inspiratrices que la simplicité et la tradition, et peut-être parce qu'elles n'en ont pas eu d'autres, — ces compositions sont pourvues de sens et de naturel, sont pleines de vie. L'une des plus belles est sans nul doute le *Songe de l'échanson et du panetier*. On se plaît à la pénétrer, à suivre dans le détail la méditation de l'artiste, et l'on éprouve

une réelle satisfaction par l'à-propos, la facilité, le calme, la clarté avec lesquels s'exprime sa langue imagée. C'est bien le cas de montrer combien une représentation, à première vue abstraite et conventionnelle, peut contenir d'éloquence et, ce qui plus est, d'émotion.

Que l'idée de cette composition soit neuve ou non, elle est incontestablement très heureuse. On ne pouvait rendre d'une façon plus explicite et plus adéquate une chose aussi immatérielle que la pensée de ces deux malheureux obsédés par le souvenir d'un songe qui refuse de se dissiper et qui maintient devant leurs yeux des images saisissantes, tandis que le prophète fait renaître l'un à l'espérance et plonge l'autre dans le désespoir, en leur montrant, comme des échappées sur le dehors, l'avenir qui les attend au sortir de leur cachot.



A. van Gramberen, pinx.

ÉGLISE SAINT-GERMAIN A TIRLEMONT. LES SONGES DU PANETIER ET DE L'ÉCHANSON. INTÉRIEUR DES VOLETS DE L'AUTEL DE LA SAINTE CROIX.

C'est assurément là un tableau instructif, dont la compréhension n'exige pas de science préliminaire et dont le cadre se passe de légende.

Tous les sujets, il est vrai, ne se prêtent pas aussi bien à une semblable interprétation. On peut redire cependant du fond des autres compositions, qu'à l'exemple des images anciennes, il est instructif.

⁂

Mais nos réserves iront aux caractères extérieurs. Sans doute, ces panneaux sont hardiment peints, d'une technique tant soit

peu lourde, mais ferme, franche et satisfaisante sous le rapport décoratif. Toutefois, même à ce dernier point de vue, plus d'une ressource a été volontairement écartée ; il y a quelques heurts de tons, des défauts de délicatesse et d'harmonie. Le dessin n'a pas évité la raideur, ni quelquefois la petitesse, les draperies manquent généralement de grâce et de naturel, l'expression des figures est factice. Ce sont de regrettables défectuosités, car elles enlèvent aux tableaux beaucoup de leur premier charme, ce qui devrait les rendre avenants, les faire retenir, les faire étudier. Qu'on ne s'y trompe pas : il y a ici des détails magnifiques, mais à côté il s'en trouve de moins recommandables. On voit, par exemple, derrière les figures des saints assez grandement silhouettées [1], des fonds superbes, mais, sur leurs têtes, des dais d'une sécheresse déconcertante.

Et d'où vient cela ? Nous devons nous poser surtout la question lorsque nous nous trouvons en présence d'un artiste bien doué et arrivé à un développement qui approche de la maturité. Or, nous connaissons de M. A. van Gramberen des œuvres conçues en toute liberté et qui, en dépit de l'une ou l'autre erreur de goût ou de quelque défaut de délicatesse dans le détail, sont impressionnantes par la force d'expression, par la grandeur du style non moins que par la distinction décorative. M. van Gramberen ne nous en voudra pas de lui avoir dit que nous ne retrouvons pas ces qualités au même titre dans les peintures des retables de Tirlemont. Gardons-nous, d'ailleurs, de l'en rendre seul responsable. Le coupable, c'est le programme, ou nous nous trompons fort.

1. Les figures au revers des retables de l'autel du T. S. Sacrement sont les plus remarquables.

Ce programme a dû être : *Un autel dans le style de la fin du XV^e^ siècle.* Et tout aussitôt, architecte, peintre, sculpteur, dinandier se sont mis à l'œuvre. Ils se sont échinés à faire du bel et bon XV^e^ siècle... Et tout l'effort, toute l'étude, tout le travail qu'ils ont fournis à cette recherche a été autant de pris sur l'inspiration artistique.

Nous venons de voir l'œuvre du peintre : mise en page et mise en scène, perspectives, caractères et types des personnages, attitudes vaguement expressives, costumes, draperies maniérées et cassées, coloris, entourages d'ornement, tout cela s'y trouve sous la dépendance étroite d'un modèle, tout cela est régi selon l'imitation d'un *style*.

Heureusement, l'analyse fait découvrir les manifestations d'une personnalité impatiente sous le joug.

Le peintre n'a fait que renchérir sur le sculpteur. Tous, disons-nous, et l'architecte le premier, ont accepté un même mot d'ordre : style XV^e^ siècle. Et peut-être le mot n'a-t-il pas été prononcé, tant ils ont mis de spontanéité a en accueillir le sens. C'est que le mal dont il est l'expression règne dans l'opinion ; ils nous enveloppe de liens si étroits — et souvent si doux, il faut l'ajouter pour tout dire — que nos artistes n'ont ni le moyen, ni même le courage de s'en dégager.

Que devient, dès lors, la personnalité ? Quelle est la part laissée à la saine interprétation, sentimentale et raisonnée, des besoins et des moyens de notre temps ?

Il y a des artistes qui, parce que les idées régnantes sont à *l'archéologie* et parce qu'ils doivent gagner leur vie, usent leur génie à



ARCH. LANGEROCK.
SCULPT. VAN UYTVANCK.

ÉGLISE SAINT-GERMAIN DE TIRLEMONT.
AUTEL DU TRÈS SAINT SACREMENT.

de desséchantes compilations de formes. Il y a d'autres peintres, d'autres sculpteurs, d'autres architectes surtout, fort bien documentés, à l'esprit bien garni de formules et d'observations, mais qui n'ont pas reçu de

ÉGLISE SAINT-GERMAIN A TIRLEMONT. EXTÉRIEUR DES VOLETS DE L'AUTEL DE LA SAINTE CROIX. — A. van Gramberen, pinx.

l'art la moindre étincelle et qui se font une réputation et de gros profits à faire de tout « en tous styles ». Nous ne parlons pas de ceux-ci. Mais les autres ? Si l'on admet que l'art est le produit des besoins, du temps et de l'homme, comment veut-on qu'un artiste produise l'œuvre d'art avec des formes d'emprunt, nées de la satisfaction d'autres besoins, sorties d'aspirations d'autres époques, créées par le tempérament d'autres hommes ? A fortiori, comment les facultés d'invention d'un artiste à qui l'on demande tour à tour de faire de tous les styles ne seraient-elles pas comprimées dans leur exercice et arrêtées dans leur développement ? D'autre part, n'est-il pas absurde de vouloir des œuvres pour notre temps, habillées en dépit de ce temps ? Cela frise parfois le grotesque. Nous avouons qu'un confessionnal *roman*, par exemple, a toujours le don de nous obliger à rire...

⁂

On pourrait en dire long sur tous ces points. Pour l'instant, contentons-nous de poser une question précise : Les autels de Tirlemont ont-ils les caractères les plus convenables à notre époque ?

Présentent-ils la forme la plus recommandable ?

D'abord mettons un point hors de discussion : il existe une quantité d'autels modernes analogues à ceux-ci, et parmi eux il en existe beaucoup de pires. Après ce que nous avons dit des volets peints, après ce que nous dirons et ce que nous pourrions dire de la sculpture et des autres parties du travail, il est certain que ces autels indiquent une somme de talent incontestable. Leur exécution, leurs détails et leur composition même dénotent plus de distinction que tant d'autres mobiliers, banals, poncifs ou vulgaires. Nous n'en serons que plus à l'aise pour l'examen de la question de principe. L'application de ceux qui ont collaboré ici est certaine. Il s'agit de savoir si elle a été bien dépensée.

Or, puisqu'une analyse complète nous

mènerait trop loin, passons en revue quelques points caractéristiques.

Les plans des deux autels ne diffèrent pas sensiblement. On ne voit pas bien pourquoi plus de variété était défendue, mais le point n'a que peu d'importance. Attachons-nous à l'examen de l'autel du Saint Sacrement, puisque nos lecteurs en ont le dessin sous les yeux ; il suffira à nos réflexions.

Cet autel a son usage bien déterminé : porter la réserve eucharistique. En dehors de cette destination principale, il pourra peut-être s'y faire certaines expositions du Saint Sacrement et c'est sans doute devant lui que se distribuera la sainte communion.

En définitive, cela nous rappelle qu'il a plus d'une relation avec les anciennes *maisons du Saint Sacrement*. C'est, en tous cas, le tabernacle qui est sa grande caractéristique et, en réalité, l'autel est, dans l'occurrence, dépendant du tabernacle. Il n'est lié à celui-ci que pour des raisons d'utilité secondaires, ou pour la satisfaction de rubriques d'ailleurs discutables [1]. N'est ce pas, dès lors, le tabernacle qui doit dominer ?

Nous ne nous trompons pas en disant que cette considération fondamentale a échappé à l'auteur de cet autel. Le tabernacle, si bien exécuté soit-il, si brillant soit-il, n'a pas dans la disposition présente, la grandeur, la beauté auguste, qui convient au Saint des saints, au trône du Très Haut. Le tabernacle doit être dans l'église, au centre d'un endroit d'honneur et de recueillement. C'est ce que nous dit notre foi. C'est ce que nous rappellent nos traditions nationales. Les tours eucharistiques, les tabernacles, les *sacraria* nous montrent à quel degré de splendeur notre art d'autrefois a porté l'application de ce principe.




A. van Gramberen, pinx.

ÉGLISE SAINT-GERMAIN A TIRLEMONT. EXTÉRIEUR DES VOLETS DE L'AUTEL DE LA SAINTE CROIX.

L'autel de Tirlemont appartient au type des autels-tables. La pierre est portée par devant sur quatre colonnes. N'y en eût-il que trois, les proportions auraient sans doute

1. Voir *Bulletin*, 3e année, p. 225.

Ne pouvant retourner aux mœurs anciennes, nous ne pouvons revenir aux arts anciens. Que l'on veuille y songer : l'autel du Saint Sacrement, tel que nous le comprenons aujourd'hui, n'existait pas au xve siècle. En imitant cette époque, pour satisfaire un besoin nouveau, faute de modèles l'on s'oblige donc à des adaptations, à des empiècements. La base de l'art (!) en tous *styles* est aussi fragile que fausse.

plus de grandeur. Pour le reste, elles sont satisfaisantes, d'un caractère sérieux, calme, mais peu expressif. Nulle chaleur, peu d'attrait en dehors de la correction. Les lignes générales auraient de la force si les détails s'y prêtaient. Sur cette table est posée une prédelle en pierre, nullement exagérée, destinée à porter les chandeliers et préparée à recevoir le retable en bois sculpté.

Cette prédelle est interrompue cependant par le tabernacle et c'est donc celui-ci qui supporte — est-ce bien irréprochable sous le



TABERNACLE EN CUIVRE.

rapport de la dignité ? — la partie centrale de ce membre très accessoire qu'est le retable.

Le contour général de celui-ci est emprunté aux retables du XV<sup>e</sup> siècle. Ces anciens meubles sont souvent des chefs-d'œuvre de sculpture, des types curieux et même des modèles de composition; ils sont remarquables aussi, dans une certaine mesure, sous le rapport décoratif. Est-ce une raison de les imiter autrement ? Sont-ils défendables en dehors de certains cas particuliers ? Ils ont à coup sûr le défaut capital de bouleverser l'économie essentielle de l'autel ; ils absorbent, au détriment de la tombe, tout l'effort de l'artiste et toute l'attention du spectateur. Encore ces retables anciens ont-ils le mérite, souvent, de donner à l'autel une somme de splendeurs, fût-elle même peu harmonique. Mais des retables comme ceux de Tirlemont n'atteignent pas cet effet et c'est sans compensation appréciable qu'ils détournent la valeur prépondérante que la base de l'autel revendique [1].

Empressons-nous d'ajouter que cette observation est toute générique. Elle s'adresse à tous les autels de l'espèce. Il faut dire, pour être juste, que l'autel du Saint Sacrement de Tirlemont est mieux pondéré, mieux harmonisé que beaucoup d'autres. Mais encore faut-il voir si cet effet persistera. N'est-il pas dû actuellement à l'action de la couleur ? Qu'en sera-t-il lorsque la base aura perdu son ton sec, mat et compact de pierre fraîchement taillée ?

Une polychromie bien entendue fixerait, sans doute, plus d'harmonie entre les diverses parties. Mais la polychromie, n'est-ce pas encore un moyen dont le préjugé de beaucoup de nos archéologues ne veut pas entendre parler ?

Il est à noter que le retable n'est point peint et que les volets ne recouvrent pas le sujet central, afin probablement que le Christ demeure de toutes manières apparent. Lors-

1. Il ne faut pas oublier que l'autel est constitué par la tombe seule. Tout le reste est en dehors du meuble sacré, et d'une utilité presque nulle. Le retable appartient à l'entourage de l'autel. Les rubriques ne défendent-elles pas, avec raison, de le poser sur l'autel ?

que les volets sont fermés aussi bien et plus que quand ils sont ouverts, il se produit donc un déséquilibre qui met l'œil peu à l'aise.

On le voit, il n'est presque pas possible d'étudier une œuvre semblable sans y découvrir, à côté de bonnes intentions bien traduites, un amalgame de données archéologiques sujettes à caution et de préjugés artistiques irréductibles, le tout adapté d'une manière plus ou moins réfléchie aux habitudes de notre époque. Plus de franchise esthétique amènerait certes de meilleures solutions.

Il en est des détails comme des ensembles. Ne relevons, à titre d'exemple, que quelques points dans le cas qui nous occupe.

N'est-il pas certain que la sculpture exécutée par M. van Uytvanck avec un soin accompli a toute la sècheresse du XVIe siècle ? Et la décoration du tabernacle, dont le travail paraît d'une exécution parfaite, se trouverait-elle moins bien de motifs moins âpres et moins chargés ? N'est-il pas vrai, historiquement parlant, que l'introduction des formes architecturales dans les arts d'ornement peut être considérée comme une marque d'appauvrissement de l'invention décorative ?

Pourquoi, dès lors, ne pas s'efforcer de recourir, comme aux belles époques, aux autres sources de l'interprétation ornementale ? Nous n'en sommes pas incapables, grâce à Dieu ! Quel motif raisonnable peut donc nous engager à reproduire les formes d'un âge de décadence, tel que la fin du XVe siècle ? La mission de l'artiste moderne n'est-elle pas d'atteindre à un niveau supérieur à celui-là ?

L'art sacré est au service de la religion, il a un but bien déterminé à remplir et c'est ce but, fait d'utilité, de dignité, de piété, de grandeur, qui doit motiver avant tout les bonnes solutions.


Chapiteau d'une des colonnes de l'autel.

Aussi croyons-nous que si l'autel du Saint Sacrement, au lieu d'avoir un retable en bois sculpté non polychromé, avait accompagné, avec ou sans retable peint, un tabernacle plus imposant, étudié esthétiquement et liturgiquement, s'il avait été entouré de courtines, garni d'un *antipendium*, il eût été plus près d'un effet artistique et plus près de l'idéal contemporain. Il eût été plus près aussi des vrais principes anciens. Les formules, qui prédominent aujourd'hui sous prétexte d'archéologie sont aussi historiquement hasardées qu'esthétiquement fausses.



L'ancien mobilier de nos églises, même aux époques les plus basses, débordait de la vie du temps. Aussi, les restaurateurs qui s'imaginent, en faisant leur besogne, rétablir un état ancien nourissent-ils une parfaite illusion.

Le renouvellement du mobilier se produit dans presque toutes les églises soumises à restauration. Et il a donné lieu souvent, aussi bien que les travaux relatifs à la construction proprement dite, à des controverses de principes et à des discussions de faits. A la vérité, ces questions sont complexes et il y a beaucoup à dire et de la manière dont elles devraient être comprises et de celle dont nos restaurateurs les traitent dans la pratique. On reconnaît, en général, deux tendances contraires entre elles

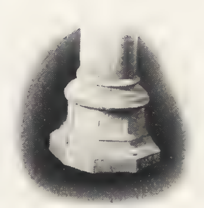
et qui nous semblent également éloignées de la vérité.

D'une part, on entend préconiser, surtout dans le camp des critiques, le maintien malgré tout du mobilier ancien : il représente une époque d'art, il constitue un souvenir historique, il renferme une originalité, etc.

Ces raisons, à elles seules, n'en sont pas. Elles sont émises d'ailleurs en dépit de certaines réalités concrètes. Beaucoup d'anciens mobiliers, autels, stalles, etc., sont arrivés aux dernières limites de la décrépitude. D'autre fois, ils sont devenus d'un usage impossible, parce que suranné, et leur inutilité va jusqu'à constituer une gêne. On n'attendait qu'une occasion pour les faire disparaître. Généralement encore, il était impossible de réparer la construction sans enlever le mobilier qui s'y trouve adossé et qui n'est plus apte à être relevé.

Enfin, souvent, l'ancien mobilier constitue un évident et violent contraste dans un milieu complètement modifié, d'où son maintien bannirait toute harmonie. Sa disparition dans ce cas, comme dans le cas précédent, est une conséquence nécessaire de la restauration, et celle-ci, dans la première hypothèse, n'a été que l'accidentelle circonstance qui a fourni l'occasion d'un enlèvement obligé par une cause propre à l'ameublement lui-même.

Mais il y a une autre manière d'entendre la question, et qui est une pratique plutôt qu'une opinion. C'est chez les restaurateurs eux-mêmes qu'on la rencontre. Après l'édifice restauré, il faut le mobilier renouvelé, parce qu'il faut *l'unité de style*, et cette raison, qu'on invoque comme un principe d'art, n'a pas, esthétiquement, de valeur quelconque. On doit rechercher certes une unité qui est un aspect de l'harmonie, mais entre les produits de *l'unité de style* et ce parfait accord de l'expression et du caractère des lignes et des masses, il y a plus qu'une différence considérable, il peut y avoir une opposition complète. *L'unité du style* a pour base une série de données conventionnelles, de règles arbitraires. Parce qu'il a été constaté que le génie de telle ou telle époque s'est traduit en telles et telles formes, on a posé en principe que, réciproquement, des formes semblables exprimaient les époques respectivement correspondantes. L'art n'a rien à voir à de semblables calculs.


Base d'une des colonnes de l'autel.


FRAGMENT DE LA FRISE DE LA PREDELLE.

Nous pouvons reconnaître l'extérieur des œuvres anciennes ; il nous est impossible d'en reconstituer l'esprit. Nous voyons bien les effets, nous les comprenons plus ou moins, nous pouvons retrouver quelques-unes de leurs causes, mais nous ne pouvons faire renaître celles-ci. Nous ne le pourrions que si ces causes étaient en nous ou à nous. L'art est un résultat, un produit d'un mouvement matériel et moral, dont les artistes sont les organes, mais non les maîtres. En vain nous essayerions de remonter le courant de la civilisation, de la nature. C'est pourquoi le restaurateur le plus expert, lorsqu'il vise à la restitution d'un état primitif, s'illusionne. Il s'imagine refaire, il ne fait

qu'imiter; ses œuvres auront un corps, elles n'auront point d'âme ; en cherchant l'unité de style, il n'est pas certain de découvrir l'unité esthétique; il se peut même qu'il s'en détourne. Dans une certaine mesure, nous comprenons mieux celui qui veut conserver l'œuvre ancienne, quelle que soit sa décrépitude. L'œuvre morte elle même, et nous entendons par là l'œuvre devenue incapable d'une utilité, conserve quelquefois des traces éloquentes de la pensée dont elle fut l'extériorisation. Elle peut aussi être en harmonie avec le milieu.

Ainsi nous voyons, en cette matière, deux tendances contradictoires, mais dérivées l'une et l'autre de la même erreur essentielle. L'une veut *maintenir* un état devenu inexpressif parce que vétuste, l'autre veut *créer* un état non moins inexpressif parce que artificiel. Ce qu'exige la saine esthétique, c'est que l'on *continue* un état expressif des conditions actuelles de l'art vivant. Ces opinions-là se nourissent du passé ; l'art ne vit que du présent.

Or, ceci ne veut point dire qu'il ne faille point conserver ni restaurer ; au contraire : quand nous nous trouvons devant un état de déchéance, de délabrement, il faut réparer, il faut relever, si l'on veut continuer, mais en vue de ceci seulement. Telle est, à notre avis, la règle juste et qu'il faudrait suivre sans détours, en matière de restaurations soit architecturales, soit décoratives, soit mobilières. On voit ainsi, comment, sans contradiction au fond, l'on peut tantôt préconiser et tantôt combattre le principe ou la manière de certaines restaurations.

Deux questions sont à poser au restaurateur :

1. Enlevez-vous ce mobilier ancien parce qu'il n'est pas de la même époque que l'architecture, ou bien l'enlevez-vous parce qu'il détone esthétiquement dans le milieu de son entourage ?

2. Ce nouveau mobilier, que vous établissez à sa place, est-il conçu dans la pensée de le faire du même style que l'architecture, ou bien l'avez-vous composé en vue de répondre à sa fin actuelle et de le mettre en harmonie avec le cadre qui lui est destiné ?

L'œuvre répondra pour son auteur et, selon la réponse, nous nous trouverons devant un travail d'archéologue ou devant un travail d'artiste.

E. G.



# ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL.

## LE CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE.



la fin du mois de juin, le Roi a signé l'arrêté instituant le Conseil supérieur de l'enseignement technique. Ce conseil sera chargé de donner son avis sur toutes les questions intéressant l'organisation et le développement de cet enseignement.

⁂

Le *Moniteur* a publié en tête de cet arrêté un rapport présenté au Roi par M. le Ministre de l'Industrie et du Travail. Il nous semble intéressant de le reproduire en entier :

« Le bien-être de nos populations ouvrières et les progrès de notre industrie sont intimement liés au développement industriel, professionnel et commercial. Obligé de se créer sans cesse de nouveaux débouchés, notre pays ne pourra résister à la concurrence des autres nations qu'en s'attachant à perfectionner ses produits. La diffusion de plus en plus grande de l'enseignement technique contribuera à lui procurer cette supériorité.

» La Belgique a réalisé, au cours de ces dernières années, de sérieux progrès dans l'enseignement des métiers. Mais la récente enquête sur la situation de la petite bourgeoisie a montré qu'il reste encore beaucoup à faire dans ce sens et que le défaut d'enseignement professionnel constitue souvent l'une des causes de la situation peu favorable des classes moyennes appartenant à l'industrie ou au commerce.

» Notre pays ne peut se laisser devancer sur ce terrain par les grands Etats voisins et doit rivaliser avec eux dans l'extension donnée à l'instruction technique. Il y a donc lieu de rechercher les moyens propres à provoquer dans cette branche de l'enseignement de nouvelles améliorations.

» En présence des incessantes transformations de la grande et de la petite industrie, et spécialement de la décadence de l'apprentissage dans un grand nombre de métiers, il est indispensable de prendre des mesures efficaces pour rendre aussi parfaite que possible l'instruction professionnelle, théorique et pratique des ouvriers et des petits patrons. Le développement de l'instruction technique contribuera dans une large mesure à relever leur moral, à accroître leur capacité de travail, à augmenter leurs gains et à assurer leur avenir.

» En se préoccupant de donner une extension nouvelle à l'enseignement industriel et professionnel, le Gouvernement du Roi continue cette politique de réformes sociales, sages et opportunes, qu'il poursuit depuis vingt ans et dont la Commission du travail de 1886 a jeté les premières bases. La diffusion de l'instruction technique était l'un des vœux les plus favorablement accueillis par la Commission du travail ; elle fait encore l'objet des études attentives de la Commission nationale de la petite bourgeoisie.

» Pour atteindre ce but, il convient de faire appel aux lumières de ceux qui ont donné des preuves de l'intérêt tout particulier qu'ils portent à l'instruction technique ou qui ont acquis une compétence spéciale en organisant des écoles industrielles, professionnelles, commerciales ou ménagères.

» Il semble nécessaire d'instituer pour l'enseignement technique un conseil supérieur analogue aux divers conseils de perfectionnement qui ont rendu de si grands services à l'enseignement supérieur, moyen et primaire, aux établissements d'instruction militaire, à l'enseignement des arts du dessin et de la musique, aux écoles préparatoires et spéciales des

arts et manufactures et des mines, annexées aux universités de l'État.

» La création d'un collège de ce genre pour le perfectionnement de l'enseignement technique, a été préconisée à diverses reprises et notamment au sein des Chambres législatives. Elle permettra de déterminer et de réaliser, dans un bref délai, les mesures les plus propres à donner à nos écoles industrielles, professionnelles, commerciales et ménagères un nouvel essor.

» Votre Majesté s'occupe avec la plus vive sollicitude de tout ce qui peut développer l'industrie nationale et lui assurer de nouveaux débouchés. Récemment encore, s'adressant aux représentants de la Nation, Elle indiquait combien l'expansion de notre activité au dehors exige une éducation et une formation appropriées.

» Je ne doute pas qu'Elle n'accueille favorablement un projet qui contribuera à mieux armer nos populations laborieuses dans les luttes économiques internationales et à assurer davantage la prospérité de la Belgique. »

Nos lecteurs reconnaîtront au fond de ce rapport des idées parfaitement concordantes avec celles dont le *Bulletin* s'est fait maintes fois le porte-voix.

❧❧

Le nouvel organisme a pour président M. Gustave Francotte, Ministre de l'Industrie et du Travail; M. le baron Descamps, sénateur, est nommé vice-président ; M. Mommaert, directeur au ministère du Travail, est nommé secrétaire; secrétaires adjoints : MM. Wicot et Banneux.

Font partie du conseil : MM. Carton de Wiart, Helleputte, Paul Hymans et Warocqué, membres de la Chambre ; le Frère Marès, inspecteur des Écoles Saint-Luc ; Pyfferoen, professeur à l'Université de Gand ; Dubois, directeur de l'Institut supérieur de commerce d'Anvers ; Wauters, inspecteur principal de l'enseignement industriel et professionnel ; Langlois, inspecteur provincial des Écoles industrielles du Hainaut ; Van Overloop, conservateur en chef, et Destrée, conservateur des Musées du Cinquantenaire ; deux directeurs d'Écoles industrielles : MM. Godeaux, de Morlanwelz et Delaere, de Gand ; deux directeurs d'Écoles professionnelles : MM. Anciaux, de l'Ecole de Planterie de Bruxelles, et Wathoul, de l'Ecole de mécanique de Liége ; deux directrices : Mme Claeys, de l'Ecole professionnelle de la rue du Marais, et Mlle Dachelet, de la rue de la Braie.

MM. Stevens, directeur, et Rombaut, inspecteur général de l'enseignement professionnel, font de droit partie de ce conseil supérieur.

Celui-ci a été installé par M. le Ministre de l'Industrie et du Travail le 18 juillet. Il inaugurera ses travaux le 20 octobre.



## JUBILÉ DE L'ÉCOLE SAINT-LUC DE LIÉGE.

On fêtera bientôt le XXVe anniversaire de la fondation de l'école Saint-Luc de Liége. Tous les amis de l'école, protecteurs et bienfaiteurs, artistes et artisans, s'uniront pour remercier Dieu des bienfaits qu'il a prodigués à l'école et pour Lui demander de continuer sa divine protection.

Ces fêtes jubilaires, disent leurs organisateurs, seront, en outre, une manifestation éclatante des progrès réalisés et des succès obtenus en même temps qu'une affirmation des principes de vérité et de sincérité dans le travail qui sont à la base de l'enseignement de l'*Ecole Saint-Luc*. Ce sera proclamer à nouveau son but fondamental : un enseignement professionnel destiné à former des artisans et des artistes rompus aux difficultés de la technique, travaillant à la lumière des principes éternellement vrais que nous enseigne l'art du moyen âge, mais en s'inspirant, dans toutes leurs œuvres, des nécessités locales et des conditions de la vie de notre époque, et en s'efforçant d'employer d'une façon rationnelle les matériaux que la science moderne met à la disposition des arts industriels.

Ces fêtes jubilaires, qui auront lieu le dimanche 5 août 1906, comprendront :

*a)* A 10 heures, *Messe d'action de grâces*, chantée à la Cathédrale de Liége avec assistance pontificale de S. G. Mgr l'Evêque de Liége ;

*b)* A 11 h. 1/4, ouverture de l'*Exposition annuelle* et de *celle des anciens élèves* au local de l'école, par M. Gustave Francotte, Ministre de l'Industrie et du Travail ;

*c)* A 12 h. 1/2, *Banquet* au Cercle Saint-Ambroise, rue de Pitteurs, Liége.

# VARIA.

DE L'INVENTAIRE QUI VIENT d'être dressé de la fortune architecturale de Venise, il résulte qu'il y a 2,880 monuments ou fragments de monuments.

Il y a, entre autres, 114 églises et 526 palais et 189 monuments sont des styles dits gothiques ou gothiques-mauresques, 387 sont de la Renaissance et d'autres styles.



LA VIERGE DU MONT-CÉSAR. — Le Mont-César est l'ancienne citadelle de Louvain, le *Capitole* ou l'*Acropole* de l'antique capitale du Brabant. Le langage populaire ne le désigne encore, actuellement, que sous le nom de « Burcht ». Le sombre manoir a fait place à une riante abbaye, mais les fils de saint Benoît, historiens et artistes, viennent de rappeler la parenté de leur colline avec celles des capitales du monde antique, d'une façon moins belliqueuse, mais aussi artistique et plus chrétienne : comme l'Acropole avait sa statue colossale de Pallas Athéné, comme le Capitole était dominé par l'image de Jupiter, de même le Mont-César vient de recevoir son Palladium : une statue de la Vierge-Mère, d'une hauteur de 9 mètres, dominant toute la ville de Louvain.

Nous n'avons pas encore pu étudier dans tous ses détails cette œuvre du sculpteur van Uytvanck; mais l'entreprise est trop intéressante et trop originale pour ne pas être signalée de suite. La première impression est, du reste, excellente, que l'on regarde la statue de la rue des Chevaliers ou de la rue de Malines. Quand on débouche devant l'église Sainte-Gertrude, c'est comme une blanche apparition qui se découpe sur le ciel bleu au sommet du sombre massif de la colline abrupte. La silhouette est gracieuse, quoique un peu lourde ; la pose est pleine de naturel; l'enfant s'incline sur la ville dans un geste touchant de bénédiction, les draperies sont traitées d'une façon conforme aux nécessités de l'emplacement et à la nature de la pierre d'Euville; elles sont néanmoins d'une remarquable élégance. Le voile qui recouvre la tête de la Vierge a malheureusement trop d'importance ; avec la couronne, il fait paraître le front beaucoup trop élevé.

Le socle carré en pierre d'Écaussinnes est peu en harmonie de lignes avec la statue et avec la tour de rempart crénelée qui la supporte; un piédestal rond ou à huit pans eût probablement été mieux approprié. La statue se trouve à quelques mètres en retraite de cette tour ; il est regrettable qu'on n'ait pu la placer dans son axe vertical : l'aspect y eût gagné considérablement de tous les côtés et la tour aurait alors été comme un socle gigantesque s'élevant du fond de la vallée ; maintenant la statue paraît un peu posée au hasard dans le jardin de l'abbaye. Nous comprenons cependant parfaitement le motif de sécurité qui a déterminé l'emplacement actuel : le Mont-César n'est pas de granit, le cyclone du 14 mai dernier l'a fait voir encore trop clairement.

Peut-être un examen plus approfondi modi-

fiera-t-il certains points de cette hâtive appréciation; mais c'est cependant sans crainte de devoir nous rétracter que nous félicitons M. van Uytvanck d'avoir réussi dans une entreprise que les difficultés de son programme et de son exécution rendaient hasardeuse.

ERIAMEL.



LA GILDE DES ARCHITECTES DE LOUVAIN vient de prendre l'initiative d'un travail intéressant. Notre ville a conservé un nombre considérable de vieilles maisons et de façades remarquables; le *Bulletin* a déjà signalé qu'aucune ville du pays, à part Bruges, ne peut rivaliser avec Louvain sous ce rapport. Par les soins de la Gilde, tous les spécimens d'architecture domestique seront bientôt méthodiquement catalogués. A cet effet, la ville a été divisée en un certain nombre de secteurs qui formeront les champs d'exploration d'autant de groupes de membres. Après avoir dressé ce catalogue, on commencera la publication systématique des maisons, avec, pour chacune, une notice historique et descriptive, un relevé de l'état actuel et un essai de restitution.

Voilà une entreprise digne d'encouragement. Pas une semaine ne se passe sans que l'une ou l'autre de nos vieilles façades ne voie se dresser contre elle le néfaste échafaudage des cimenteurs. Le travail de la Gilde aura du moins pour résultat d'attirer l'attention et le respect des Louvanistes sur le trésor artistique qu'ils possèdent sans s'en douter.

PEETERMANS.



CLAPETS D'OURAGAN. — LE *BAUHUTTE* NOTE UNE DISPOSITION curieuse et intéressante au plus haut degré qui a été observée aux lucarnes du dôme de la ville de *Ribe* (Danemark). Cette localité est fort exposée à des ouragans d'une grande violence et l'architecte a eu recours à un système de clapets qui annihile l'effet désastreux des ouragans sur les toitures.

Les pans de la toiture, très aiguë, sont munis d'une série de lucarnes assez rapprochées se fermant par des volets formant clapets, mobiles autour d'un axe horizontal placé à la partie supérieure et ne pouvant s'ouvrir que vers l'extérieur.

Le système est basé sur l'observation de ce phénomène que des coups de vent subits sur un pan de toiture produisent du côté opposé une raréfaction de l'air, laquelle a un effet d'aspiration tel que la couverture entière peut être enlevée. On comprend que, dans ces conditions, les clapets du pan non exposé au vent s'ouvrent automatiquement et rétablissent l'équilibre entre l'air à l'intérieur et à l'extérieur, ou du moins réduisent considérablement la différence de pression.

Lors de la restauration du dôme dont il est question, l'on avait, ignorant du but de la disposition primitive, fixé les clapets; or, lors d'un ouragan subséquent, on eut à déplorer l'enlèvement d'une notable partie de la couverture en cuivre. Inutile d'ajouter qu'on s'est empressé de rendre justice à la science de l'ancien architecte et que l'on a rétabli les clapets.

Un inconvénient, auquel on remédie toutefois au moyen de bandes en caoutchouc, résulte du bruit incessant des clapets.



FRAIS DE CONSTRUCTION DES BATIMENTS PUBLICS PRUSSIENS. — La statistique comprend 300 bâtiments, achevés pour la plupart en 1904.

Les évaluations s'élevaient à la somme de 24,779,507 marks; l'exécution coûta 24 millions 377,741 marks, soit 1.6 p. c. de rabais.

Un seul bâtiment coûta plus que l'évaluation, à savoir : le Musée Fréderic, à Berlin, où l'augmentation fut de 4.4 p. c. Cette excep-

tion s'explique par le fait que l'on fit différentes modifications pour satisfaire au désir de S. M. l'Empereur Guillaume.

*(De Bouwwereld.)*



LE 29 JUIN DERNIER, LE DISTINGUÉ SECRÉTAIRE DU *BULLETIN*, M. L'ABBÉ R. LEMAIRE, a été proclamé docteur en sciences éthiques et historiques de l'Université de Louvain, après avoir présenté une dissertation remarquable et une défense de ses thèses, aussi brillante que difficile, contre les objections de MM. les professeurs Cauchie, Helleputte et de Maere et MM. Joseph Destrée, conservateur des Musées royaux, et Émile Gevaert, directeur du *Bulletin des Métiers d'Art*.

La rédaction présente à M. l'abbé Lemaire ses chaleureuses et cordiales félicitations.



# LES LOIS DU BEAU.



LA suggestion est un facteur important dans la genèse des idées humaines. Elle a surtout une grande influence sur les appréciations esthétiques. L'homme, quand il ne s'arme pas de toute son intelligence, s'autosuggestionne une foule de concepts non raisonnés et il manifeste, de plus, une tendance prononcée à croire ce qu'un autre dit et surtout ce qu'un autre écrit. Cela davantage encore quand cet autre lui est peu connu, quand il a une certaine puissance d'affirmation et quand il paraît compétent dans une matière sur laquelle il est agréable, mais difficile d'avoir des idées nettes.

Dans l'espèce, on accepte bien souvent une appréciation d'œuvre d'art faite par un critique à demi-anonyme qui a l'air de s'y connaître. On adopte son avis, content d'en avoir un ; on se retranche derrière son autorité, parce qu'on croit instinctivement qu'il est absolument certain de ce qu'il avance, qu'à côté d'une vague raison dont il appuie ses dires, il en possède encore une foule d'autres. On considère ses opinions comme des applications rigoureuses de principes clairs et précis, s'appuyant sur les fondements indestructibles de l'évidence. On s'approprie ses termes, on se fait des théories artistiques et esthétiques dont on aperçoit bien la fragilité, mais qu'on croit appuyées, par l'intermédiaire des idées du critique, sur des principes mystérieux, mais certains.

Peu de gens échappent à cette suggestion. Bien des lecteurs du *Bulletin* sont, peut-être sans s'en douter, dans le cas du « on » dont je parle. Ils se défendront avec raison d'accepter de bonne foi toutes les idées imprimées dans nos colonnes, mais s'ils réfléchissent sérieusement sur l'évolution de leurs conceptions artistiques depuis qu'ils lisent le *Bulletin,* ils constateront que, à côté de certaines opinions qu'ils ont dûment analysées et soupesées avant de les adopter, il y en a quantité d'autres, exprimées ou sous-entendues, qu'ils ont acceptées sans contrôle, qui se sont glissées furtivement dans leur intelligence, mais qui n'en constituent pas moins la grosse part de leur bagage.

En affirmant cela, je ne leur fais aucune injure, car je dirai plus : Ceux dont ils acceptent ainsi de bonne foi les idées sont, le plus souvent, comme eux. Ils ne sont pas d'une autre nature que leurs lecteurs et ils n'ont ni la science ni le bon goût innés. S'ils ont des notions, ils les ont acquises pour la plupart en s'appropriant celles des autres. Les principes certains, eux aussi les croient trop souvent cachés derrière l'autorité de leurs maîtres. Ainsi bien des critiques d'art ont à leur disposition une foule de termes qu'ils empruntent les uns aux autres sans en saisir le sens exact, et qu'ils emploient en les alternant savamment pour ne pas paraître manquer de nuances. Quand ils disent : « cette peinture manque de corps ou d'âme », ils ne disent pas ce que c'est que « du corps et de l'âme ». Ils ne disent surtout pas pourquoi il faut qu'un tableau soit corpulent ou animé !

En somme donc, chacun s'appuie sur les principes des autres, ce qui fait, pour l'ensemble des théories esthétiques qui ont cours dans le monde, un immense cercle vicieux ou plutôt, étant donnée la variété des doctrines, une longue série de cercles vicieux enchevêtrés.

Un logicien en conclura que toutes les théories artistiques sont de la poudre aux yeux, que tous les critiques d'art sont des charlatans, qu'il n'y a pas de lois du beau et du laid, qu'il n'y a pas de science esthétique, mais seulement de l'impressionnisme — au sens littéral — et du subjectivisme ! Ne préjugeons pas. Bornons-nous à constater à présent qu'en tous cas, s'il y a des lois, on n'a pas l'air de les avoir trouvées. Ce n'est pas cependant qu'on ne les ait pas cherchées : le siècle passé a vu paraître sur les principes du beau des bibliothèques de volumes dont les conclusions, mises en présence, formeraient la plus invraisemblable cacophonie du monde.

Mais ces recherches prouvent précisément qu'il y a des lois du beau et qu'on en ressent absolument le besoin. Quand je dis « lois », j'entends des lois secondaires et directes, car le principe fondamental du beau peut se trouver et l'on est même assez d'accord à son sujet. Que saint Thomas dise : *Pulchra sunt quae visa placent ;* que Cousin définisse le beau : « l'unité dans la variété », ou Vallet « la splendeur de la perfection », on peut, avec quelque bonne volonté, les mettre d'accord.

Mais au nom d'une même définition, divers auteurs trouvent belles des choses diamétralement opposées et tous les bohèmes à longs cheveux et cravate noire voient cette « splendeur de la perfection » ou cette « unité variée » dans leurs œuvres !

Cela prouve que la définition est singulièrement élastique ou bien que les éléments qui la composent sont d'une nature tellement subjective et fluctuante que l'on peut, en somme, tout en extraire parce qu'on peut tout y mettre. Quand on dit : le beau est ce dont la perfection plaît, on dit vrai incontestablement, mais cela n'avance en rien : la perception de leurs idoles plaît aux Chinois; elle nous fait sauver ; le nègre montre avec fierté sa peau tatouée et entaillée ; une danse de foire exécutée par une fanfare de village plaît aux campagnards, tandis qu'une symphonie de Beethoven les ferait bâiller ; la coquette regarde avec pitié la Vénus de Milo qui serait incapable de mettre un costume « tailleur » !

Quand on dit : « le beau exige la perfection, l'intégrité, la puissance, l'harmonie, la proportion, l'ordre », on dit non moins vrai, mais le tout est de savoir quand ses éléments sont présents et quand ils ne le sont pas. Les Gothiques ont construit des églises où ils croyaient mettre et où nous retrouvons l'ordre, la perfection et l'harmonie. Cependant Boileau, incarnant son siècle, les insulte en ces pauvres vers où il voyait, lui aussi, toutes ces qualités :

...Le fade goût des monuments gothiques,
Ces monstres odieux des siècles ignorants
Que de la barbarie ont vomi les torrents ;
Quand leur cours inondant presque toute la
Fit à la politesse une mortelle guerre [terre,
Et de la grande Rome abattant les remparts,
Vint, avec son empire, étouffer les beaux-arts.

Que la proportion soit une égalité de rapports quantitatifs, l'harmonie une égalité

qualitative, on peut aisément l'admettre, mais comment déterminer ces égalités ? A quel étalon invariable les mesurer ? Hélas ! quand paraît une nouvelle mode de costumes ou de chapeaux, on commence par la trouver ridicule, disproportionnée, affreuse; au bout d'un certain temps, on qualifie de ces mêmes termes l'accoutrement de ceux qui font fi de la mode. Il y a des poètes, des compositeurs, des peintres qui sont morts de misère dans une mansarde et dont la postérité se dispute maintenant les œuvres à coups de billets de mille. D'autres qui firent la loi durant leur vie encombrent de leurs toiles les greniers de nos musées. Les uns ont-ils acquis les qualités que les autres ont perdues ? Sinon où est le principe, où est la loi ? Ou bien les principes sont-ils faux, subjectifs ? Y a-t-il une cloison étanche entre les règles et leur application ? N'existe-t-il aucune mesure commune pour comparer deux œuvres, aucune critique si ce n'est celle qui relève de la bonne humeur de son auteur ? Non, il y a des lois qui régissent le beau tout comme le bien et le vrai. Mais il y a néanmoins une différence notable entre ces divers genres de lois.

Quand on juge un acte au point de vue éthique, on le met en présence de sa norme, qui est la morale. L'accord ou le désaccord sautent aux yeux dans la plupart des cas. Quand on apprécie une sentence au point de vue de sa vérité objective, on doit rarement passer par plus d'une proposition intermédiaire pour découvrir le roc de l'évidence. L'erreur vient, le plus souvent, de ce que cette comparaison doit se faire par une intelligence faillible et limitée. Dans le domaine du beau, ces normes fixes existent aussi, j'espère bien le démontrer plus loin ; mais ici encore l'application doit en être faite par la raison. Or, le chemin des faits aux lois dans le domaine du beau est bien plus long et plus ardu que dans ceux de la morale et de la logique, et c'est précisement dans ces chemins que s'égare la raison, parce que les lois qui régissent le vrai et le bien sont infiniment plus larges, plus générales, plus facilement perceptibles que celles du beau. Voilà pourquoi l'erreur y est plus fréquente.

Quand on me dit que je mourrai, je n'ai, pour me convaincre de la vérité de cette proposition, qu'à la comparer à celle, plus générale, qui dit que tous les hommes vivants mourront. Quand je vois un homme sauver son semblabe d'une mort certaine, la loi générale de morale approuvant la charité et le dévouement m'ordonne de trouver cet acte au moins objectivement bon. Mais quand je suis en face de l'hôtel de ville de Louvain à me demander s'il est beau, où est la loi dont l'application immédiate motivera mon jugement à ce sujet ? Je le trouverai beau ou laid presque immédiatement, à coup sûr, mais si j'analyse cette appréciation je m'apercevrai qu'elle est le produit d'un sentiment, non d'un raisonnement. Or, le sentiment est entièrement subjectif. Mon voisin pourra en avoir en même temps un tout différent sur le même point. Et cependant, l'hôtel de ville est bien là tel qu'il est et pas autre ; il est en réalité, à un même point de vue, beau ou laid et non pas les deux à la fois. Quand je dis « je jouis de la vue de ce monument », mon sentiment est ma seule norme ; c'est comme si je disais : j'ai froid ou j'ai mal ; vous ne pour-

rez pas me démontrer que je n'ai pas froid ou que je ne souffre pas, mais vous pourriez me prouver que cet hôtel de ville est beau ou laid, que donc si je jouis de sa vue, c'est à tort ou à raison. Personne ne dira : « je ne mourrai pas » ou « la mort de l'aumônier Cuypers est une mauvaise action », mais sur la beauté de l'hôtel de ville de Louvain les avis seront partagés.

D'ou vient cette différence? De ce que cet hôtel de ville est une chose excessivement complexe, dont le beauté obéit non pas à une seule loi bien claire, mais à une infinité de prescriptions particulières. Le type unique de « l'hôtel de ville idéal » n'existe pas comme point de comparaison suprême : l'hôtel de ville de Bruxelles serait absurde dans une commune rurale, un palais communal pour la cité de Naples serait un non sens à Stockholm. De plus, il y a, dans le monument dont je parle, bien des éléments : la construction, la disposition, les matériaux, les proportions, la décoration, l'exécution, etc., et chacune de ces parties envisagées en elle-même obéit à des lois particulières. Ces lois sont simples, mais leur application est compliquée. Donc, seul un homme qui est au courant de toutes ces lois et qui a la sagacité nécessaire pour les appliquer à ce cas concret pourra dire avec toute raison : « ce monument est beau ».

Cette conclusion pourra paraître décourageante : 99 p. c. des visiteurs s'extasient devant cette construction, ils en jouissent, ils la trouvent très sincèrement belle et ils n'en auraient pas le droit parce qu'ils ne sont ni constructeurs, ni artistes, ni au courant de toutes ces conditions !

Examinons d'un peu plus près la nature de cette admiration et de cette jouissance esthétique. Voici un Anglais qui, le *Baedeker* à la main, se pâme sur la grand'place de Louvain. Quel est son sentiment ? C'est avant tout celui de la curiosité satisfaite, du snobisme content : voilà enfin qu'il voit ce monument célèbre que le guide marque d'un double astérisque et qu'il pourra en parler avec autorité en présence de ceux qui ne l'ont pas vu. C'est ensuite un sentiment de déception ou d'étonnement : « n'est-ce que cela? » ou « est-ce tout cela ? » comparaison de l'idéal forgé d'avance avec la réalité. Quant à l'œuvre en elle-même, elle se révèle à lui avant tout avec ses caractères saillants extérieurs : une richesse inouïe de sculptures, une témérité singulière de construction, et ce qui lui fera éprouver la bonne part de sa jouissance, c'est la singularité, la rareté de la chose : il dira « c'est beau, c'est magnifique », mais ces termes signifieront dans son intelligence « c'est intéressant, c'est extraordinaire, c'est étonnant ». Où est maintenant le rôle de la raison dans l'appréciation de l'Anglais, qui est, à peu de chose près, celle de la plupart des gens ? Il n'en est pas trace et on ne peut comparer son appréciation ou sa jouissance à celle de l'homme qui a fait l'analyse complète de l'édifice telle que je l'ai esquissée. Car un autre visiteur, un peu moins enthousiaste, après avoir fait une analyse également superficielle, s'en ira avec des sentiments tout opposés. Il dira : Que font là tous ces mannequins qui se bousculent pour trouver place ; tous ceux qui sont suspendus dans des poses impossibles en dessous de leurs pieds ? A quoi bon ces six escaliers effrayants, construits à frais énormes et qui ne mènent à rien ? Pourquoi ces garde-

corps autour d'un toit sur lequel jamais personne ne se promène ? Ce n'est pas une construction cela : c'est un jouet ou une garniture de cheminée à mettre sous globe !

Si j'en avais le loisir, je pourrais ainsi analyser cent exemplaires d'œuvres plus ou moins compliquées que l'hôtel de ville de Louvain, et il en resssortirait à l'évidence que la raison n'est pour rien dans la plupart des jouissances esthétiques que nous éprouvons et qu'il n'est donc pas étonnant que les avis sur le beau soient si radicalement contradictoires.

*(A suivre.)* R. L.

# LE TRONC.

Un correspondant nous écrit :

QUI ne connaît ce petit meuble, intermédiaire discret de la charité ou de la dévotion? — Il revêt bien des formes et se présente sous bien des aspects. En bois ou en fer, fixe ou portatif, de beaucoup il attire l'attention, placé qu'il est d'ailleurs très favorablement à cette fin. Chacun connaît son office; pour un grand nombre cependant son nom est un problème. Un tronc ? Quelle idée évoque-t-il donc qui fasse rapporter sa dénomination à sa personne ? D'où lui vient donc son nom? Est-il dû au pur hasard?

Ce ne sont certes pas nos boîtes modernes, plus jolies (quand elles le sont) que belles, trop mignonnes en tous cas pour cette appellation, qui nous feront trouver la lumière. Par leur constitution comme par leur aspect, elles ne nous mettent sur aucune trace qui nous indique quelque relation existant entre l'objet et son nom [1]. Il nous faut remonter, par la science archéologique raisonnée, jusque assez loin dans l'histoire du meuble, pour être édifiés sur ce sujet.

1. En néerlandais le mot est également expressif de la même idée : *offerblok*, tronc d'offrandes.

Le tronc, dont l'origine se place, selon toute probabilité, au moyen âge, était simplement un vrai tronc d'arbre et, n'ayant changé que de fonction, il a continué à conserver son nom. Cette bille de bois, simplement équarrie ou soigneusement façonnée, était creusée sur un de ses côtés en forme de boîte dont l'ouverture était condamnée par une solide porte en fer close au moyen d'un cadenas ou d'une serrure. L'accès de la monnaie offerte par les fidèles se faisait par une fente pratiquée à la partie supérieure en communication avec l'intérieur. Bardé de fer en totalité ou en partie, ce meuble défiait même la hache, et son maintien à la construction était assuré par un scellement solide.

Ce tronc, digne de son nom, n'est guère connu de nos jours; cependant ce n'est pas qu'il n'existe plus. Bien des contrées en possèdent encore dans leurs antiques sanctuaires, voire même en activité de service. Témoins les deux croquis ci-joints qui ne sont pas les seuls du genre à recueillir, en particulier, dans le Brabant.

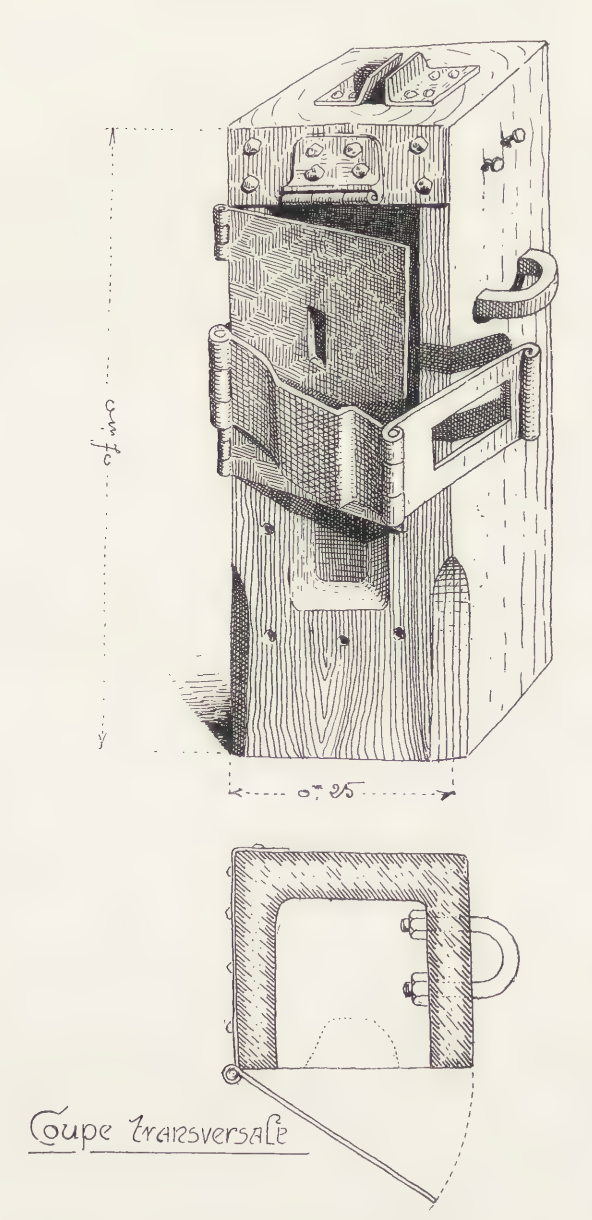
⁂

Le premier, portant la date de 1574, se

trouve dans l'intéressante chapelle de Marie la Misérable, ou la Lamentable, sise à Woluwe Saint-Lambert. C'est un simple tronc d'arbre, équarri, très sommairement décoré dans le goût de la Renaissance primitive. Sa partie supérieure a été creusée sur la face principale. L'ouverture, pratiquée tout en conservant une assez forte épaisseur aux parois latérales et supérieure, est fermée par une petite porte en fer que des charnières relient à des bandes forgées contournant l'extérieur de la partie évidée. Ces bandes sont maintenues sur le tronc par des clous à tête carrée dont la pointe est repliée à l'intérieur. Une de ces bandes reçoit en articulation une première barre coudée recouvrant la porte et s'assujettissant par un œil à un gond fixé sur la paroi latérale et, selon toute probabilité, muni autrefois d'un cadenas. Un autre gond, fixé dans le haut, sur la face principale, maintient une seconde barre de fer dont l'œil livre passage à un gond qu'embrasse un cadenas cylindrique. Tout le dessus de ce bloc est armé d'une tôle qui permet l'introduction des pièces de monnaie par une fente pratiquée en son milieu et protégée par deux lèvres rivées.

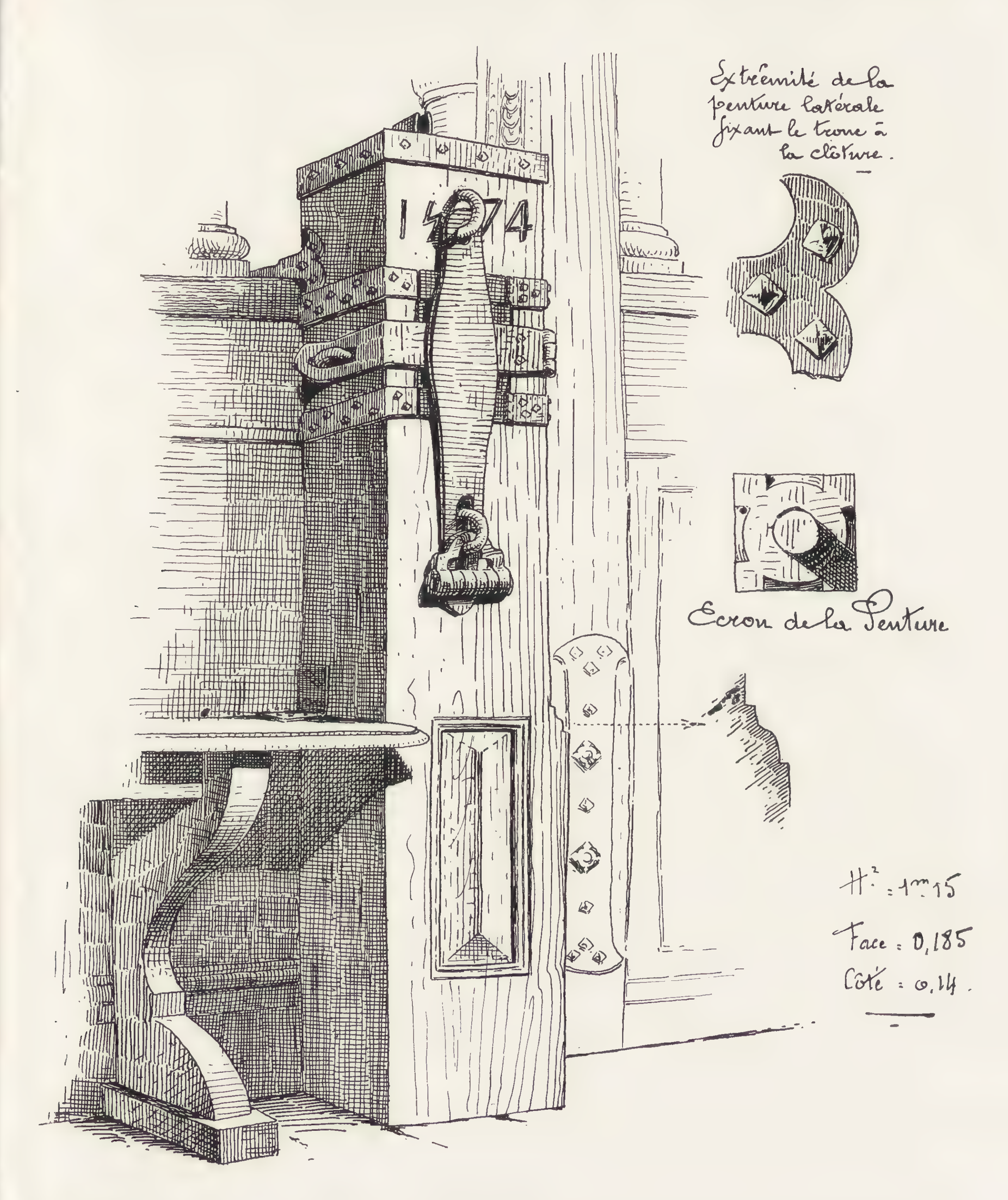
Ce tronc, adossé à une intéressante grille en bois du XVI[e] siècle, qui ferme le sanctuaire, est simplement maintenu à cette clôture par deux pattes ou pentures solidement clouées.

⁂




TRONC A L'ÉGLISE PAROISSIALE DE FOREST.

Le second exemple, non moins intéressant, a été recueilli à l'église paroissiale de Forest. C'est un bloc, à section carrée, de $0^m25$ de côté sur $0^m70$ de hauteur. Quelque peu désarmé, il nous montre encore sa porte solidement assujettie par deux pentures couvrant une face latérale et se recourbant sur la face postérieure. Cette porte est percée en son milieu d'une ouverture destinée à laisser pénétrer à l'intérieur (probablement




# TRONC · DE · LA · CHAPELLE · DE · MARIE · LA · MISÉRABLE · À · WOLUWE

dans un système de serrure dont l'entrée et le mécanisme étaient logés au bas, sous la porte, dans le creux qu'on y remarque) un œil ou un gond rivé à la bande de fer articulée au-dessus de la porte et la recouvrant sur sa face pour être maintenue à son extrémité inférieure en un système de serrure ou de cadenas qui a disparu. Une seconde bande se superpose à celle-ci, munie de charnières sur les deux arêtes de la face du tronc et ondulée à l'endroit du croisement. Un cadenas disparu maintenait l'extrémité à un gond latéral que des écrous intérieurs fixent solidement.

La figure d'ensemble et le détail de la coupe transversale donnent l'intelligence facile de ce curieux et vénérable monument remisé, hors d'usage, dans les combles.

D'autres exemples, que nous connaissons dans cette même région, ressemblent fort à ces deux spécimens et méritent l'attention des chercheurs. Parmi eux, nous ne citerons que celui de la chapelle de Notre-Dame de Stalle, à Uccle, adossé au tambour d'entrée de ce curieux sanctuaire.

Ces bons et inviolables serviteurs ont pu arriver jusqu'à nous avec des siècles de loyaux services à leur actif ; nous ne croyons pas que leurs descendants puissent aspirer à une longévité semblable. Y aura-t-il lieu de le regretter ?

F.-F.

Répondons deux mots à la question de notre distingué correspondant :

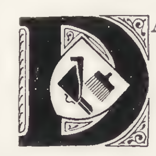
Certes il y aurait lieu de souhaiter le retour à l'emploi des anciens troncs. Leur solidité n'est pas moins opportune qu'au temps jadis. Les gazettes nous apprennent que les offrandes des fidèles offrent toujours de l'attrait aux bandits des chemins. Nous ne sommes donc pas dispensés des précautions que prenaient nos ancêtres. Revenons aux troncs lourds et fortement armés, qui se défendent à la fois contre l'enlèvement et l'effraction, qui sont mieux prémunis contre les voleurs que les petites boîtes légères aujourd'hui en usage. L'art doit aussi se féliciter des applications modernes du système ancien. Nous en connaissons un exemple assez réussi dans l'église de Vyve-Capelle.

Ces troncs, ouvrés avec expression, répondant bien à leur destination, offrant éventuellement de la surface à la décoration et faits d'une matière noble et abondante, ont tous les éléments que peut souhaiter l'artiste. Celui-ci préfère, sans aucun doute, produire un tel tronc plutôt que les boîtes mesquines à la mode du jour. Mais c'est au public à l'y encourager.

G. Dy.



# LES QUATRE SAINTS COURONNÉS.



DANS deux articles publiés par le *Bulletin des Métiers d'Art* (t. II, année 1902-1903, p. 222, 253), il a été question des Quatre Saints Couronnés, patrons des maçons, tailleurs de pierre, couvreurs et plafonneurs. On les appelle Secundus, Severianus, Carpophorus et Victorinus. D'autres fois, on leur donne les noms de cinq sculpteurs martyrs : Claudius, Castorius, Symphorianus, Nicostrates et Symplicius [1].

Avant de chercher à expliquer la confusion qui existe dans les noms donnés aux Quatre Couronnés, rappelons quelques monuments qui ont appartenu aux corporations des maçons ou qui rappellent les Quatre Couronnés.

Le Musée de Gand conserve la bannière de la corporation [2]. Elle date de 1694 et fut l'œuvre de Henri Matthys (n° 779 du catalogue) [3]. Le même musée possède, de plus, les deux torchères sculptées en 1747 par Frans Allaert (n$^{os}$ 819, 820) [4]. On y conserve aussi le coffre de la corporation qui fut fait, en 1662, par Fr. De Cock, menuisier, Joos Schouteur, forgeron, et Ferdinand Van Pepersele, sculpteur [5].

Au Rempart des Chaudronniers se trouve une maison, datant de 1666, sur la façade de laquelle sont représentés, en bas-reliefs, les Quatre Couronnés : Severus, Victorinus, Carpophorus et Severianus. Cette maison appartenait aux Vanderlinden, tailleurs de pierre de père en fils, et il est probable que les sculptures sont l'œuvre de l'un d'eux [6].

Les mêmes saints sont peints en tête du *Metsers en steenhouwers Registerboek* [7], manuscrit sur parchemin, conservé aux Archives de la ville : cette peinture date de 1617. On les



BANNIÈRE DES MAÇONS ET TAILLEURS DE PIERRE DE GAND (1694). D'APRÈS L'INVENTAIRE ARCHÉOLOG. DE GAND.

1. VORAGINE, *La Légende dorée*. — CAHIER, *Caractèr. des Saints*, p. 222.

2. F. DE POTTER, *Gent*, t. III, p. 389-395; 417-429; 530-532. — VAN DOOSSELAERE, *Description des méreaux des gildes et corps de métiers, églises..., de la collection Minard-Van Hoorebeke*, Gand, 1877. t. I, p. 225. Cette collection se trouve actuellement à la Bibliothèque de l'Université.

3. Reproduite dans l'*Inventaire archéologique de Gand*, t. I, pl. 114.

4. *Ibid.* t. I, pl. 196-197.

5. N° 883 du catalogue ; *Répertoire archéologique*, t. II, pl. 216.

6. Reproduite dans l'*Inventaire archéologique de Gand*, t. I, pl. 196-197.

7. VANDER HAEGHEN, *Inventaire des Archives de la ville de Gand*, Gand, 1896, p. 125.

voyait aussi représentés sur la façade de la maison de la Corporation qui se trouvait rue de Catalogne, n° 17 (Hôtel du comte d'Egmont), construite en 1526. Par ordre de Charles-Quint, elle fut confisquée en 1540. La façade fut complètement modernisée en 1852; heureusement que l'on en possède un dessin de Goethgebuer, conservé à la Bibliothèque de l'Université [1]. Cette façade rappelle la maison des Bateliers. On en conserve au Musée des Ruines de Saint-Bavon trois écussons, aux armes de Gand, en pierre de Baelegem [2]. La corporation existait déjà en 1421, et depuis 1431 sa chapelle se trouvait derrière le maître-autel de l'église Saint-Nicolas.



TORCHÈRE DES MAÇONS ET TAILLEURS DE PIERRE DE GAND.
D'APRÈS L'INVENTAIRE ARCHÉOLOG. DE GAND.

A Bruxelles, la corporation des Quatre Couronnés comprenait les tailleurs de pierre, les maçons, les sculpteurs et les ardoisiers et faisait partie de la nation de Saint-Nicolas [3]. On sait que l'infortuné Agneessens fut un de ses doyens.

De Craeyer peignit, pour la corporation, en 1642, un tableau qui orna le maître-autel de l'église Sainte-Catherine [4]. Cette œuvre, qui lui fut payée 200 patacons (environ 960 francs), se trouve actuellement au Musée de Lille [5]. Lenglart la décrit ainsi : « Les condamnés prient en attendant la mort ; l'un d'eux, déjà placé dans le cercueil de plomb qui va l'ensevelir vivant, repousse de la main l'idole qu'on lui présente ; un autre, debout à ses côtés, les yeux au ciel, s'approche du cercueil qui va lui servir de tombeau ; dans le fond, le proconsul, entouré de licteurs, dirige l'exécution ; au haut, une gloire d'anges apportant les palmes du martyre. » L'artiste a donc représenté les martyrs de Pannonie.

Il en est de même d'un triptyque, d'un artiste inconnu du commencement du XVI^e^ siècle, représentant l'histoire des Quatre Couronnés, conservé au Musée communal de Bruxelles [6].

Le Musée du Steen, à Anvers, possède une buire en verre taillé, avec un couvercle en argent ciselé représentant dans sa partie supérieure les emblèmes de la corporation des Quatre Couronnés [7]. On rencontre dans le même musée une torchère de la corporation [8] et un dessin d'un projet de clôture de l'ancienne chapelle des Quatre Couronnés à l'église Notre-Dame [9]. Cette chapelle, la quatrième du pourtour méridional, était celle de la famille Bode. François Francken, le jeune (1581-1642), peignit, en 1624 [10], pour l'autel de cette chapelle, un trip-

1. *Atlas de la ville de Gand ;* reproduite dans DE POTTER, p. 398.

2. *Inventaire archéologique de Gand,* t. I, pl. 143.

3. WAUTERS, *Histoire de Bruxelles,* t. II, pl. 590.

4. PINCHART, dans *Messager des Sciences,* 1854, p. 361 et suiv., et *Rapport sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794,* Bruxelles, 1883, p. 32, 164, 325, 344.

5. LENGLART, *Catalogue,* Lille, 1893, p. 72.

6. GOBLET D'ALVIELLA, *The Quatuor Coronati in Belgium,* London, Keble, 1900, p. 4, 9 (reprinted from *Ars Quatuor Coronatorum*).

7. GÉNARD, *Catalogue,* Anvers, 1904, n° 83, p. 150.

8. *Ibid.,* n° 224, p. 99.

9. *Ibid.,* n° 14, p. 117.

10. Plus d'un auteur, entre autres M. Goblet d'Al-

tyque qui se trouve actuellement au musée de peinture d'Anvers (nos 158-162). A gauche sont représentés saints Sévère, Séverin, Carpophore, Victorin et un cinquième personnage, confessant leur foi. En face, se trouve Dioclétien, entouré de sa suite et de ses gardes, les condamnant à mort. Au milieu de la place est une statue d'Esculape. Les volets représentent la flagellation et la lapidation des martyrs. Les revers, en grisaille, nous montrent les Quatre Couronnés mandés par l'empereur Dioclétien et occupés au travail de la pierre.

La corporation existait déjà à Anvers en 1423 et il semble que la plus ancienne Chambre de Rhétorique de cette ville, les *Violieren,* doive son origine à des représentations données par les membres de la corporation des Quatre Couronnés. Nous savons, en effet, que les maçons d'Anvers jouèrent à Lierre, en 1446, 1447, 1448, 1456 et 1462 [1]. Le local de la corporation était situé au Canal au Fromage, nos 2 et 4, et était nommé *de Vier Gekroonden* et aussi *de Metsers kamer*. Il fut construit en 1531. Il n'en reste plus que la partie de façade en retraite, où l'on remarque au-dessus de l'ancienne porte un petit bas-relief. Dans la salle de réunion se trouvaient sept tableaux représentant l'histoire des Quatre Couronnés. Ces toiles dataient du XVIIe siècle ; l'une d'elles est conservée au Musée du Steen [2].

On possède des méreaux de la corporation d'Anvers. Au Musée du Steen, il existe deux exemplaires d'un méreau en cuivre de 1546 [3]. Alors que les armoiries de la corporation ne portent à l'avers que la représentation d'outils, on lit en plus à l'avers du méreau : CLAUDYN. NYCOSTRATVN.SIMPHORIANVN, et au revers : CASTORIVM.DE.VIER.GECROONDE. 1546. Sur les méreaux de la corporation de Middelbourg, en Zélande, on a représenté les Quatre Couronnés et on y lit comme légende les noms de Claudius, Nicostracius, Dicideryus, Syplycius, et au revers, la date suivie des mots : « Metsers en schaelyedeckers gilden. » Au




LES QUATRE COURONNÉS DE LA FAÇADE D'UNE ANCIENNE MAISON, REMPART DES CHAUDRONNIERS, A GAND. XVIIe SIÈCLE. D'APRÈS L'INVENTAIRE ARCHÉOLOG. DE GAND.

viella, p. 1, disent 1598; seulement, en admettant cette date, Francken aurait peint un triptyque à l'âge de dix-sept ans, ce qui est inadmissible. Le *Catalogue du Musée d'Anvers* donne l'année 1624.

1. GENS, *Histoire de la ville d'Anvers,* 1861, p. 239. — GOBLET D'ALVIELLA, p. 2.

2. C. VAN CAUWENBERGHE, *La corporation des Quatre Couronnés d'Anvers (Bulletin de l'Académie d'archéologie,* 4e série, t. I, p. 571). Ce tableau n'est pas renseigné dans le catalogue de Génard.

3. GÉNARD, *Catalogue,* nos 1-2, p. 249.— MERTENS et TORFS, *Gesch. van Antwerpen,* t. IV, p. 201. Un troisième exemplaire se trouve dans la collection Minard, t. III, p. 11.

Musée de Middelbourg, il en existe des exemplaires des années 1607, 1611, 1614, 1654, 1685 et 1696 [1]. Un exemplaire de 1607 se trouve aussi dans la collection Minard [2]. Celle-ci possède également un méreau de la corporation des maçons de Gand, mais les Quatre Couronnés n'y sont pas représentés. Sur le revers est inscrit le nom *Joost Cornelissen* et sur l'avers on voit une truelle cantonnée et quatre couronnes [3].

ANCIENNE MAISON DES MAÇONS, A GAND.
D'APRÈS UN DESSIN DE GOETGHEBUER.

Il y a des méreaux de corporations de maçons qui ne rappellent en rien les Quatre Couronnés, tels ceux de Baer-le-Duc et de Malines [4]; et à Maestricht, cette corporation s'appelle Sint-Louverens Gilden [5].

A Louvain, la corporation des maçons avait aussi les Quatre Couronnés comme patrons. Un sceau du XVII[e] siècle représente quatre couronnes avec une truelle à gauche et les armes de Louvain à droite ; un autre, du XVIII[e] siècle, ne porte plus qu'une truelle entourée d'un compas, d'un équerre et d'un fil à plomb [6]. L'autel de la corporation se trouvait à l'église Saint-Pierre ; il fut exécuté en 1525 par Guillaume Hessels et Lancelot Beyaert. Il a été détruit et l'on n'en possède pas de dessin [7].

A Bruges, la corporation existait déjà en 1356, elle avait son autel dans la chapelle basse de la chapelle du Saint Sang et son local dans la Steenstraat, n° 29, *In den Grooten Vos.* Cette maison, édifiée en 1621, est la plus belle construction de la Renaissance qui existe encore à Bruges. Les sculptures qui la décorent ne représentent que des outils. On ne voit non

1. DE STOPPELAAR, *Oudheidskamer ten raadhuize van Middelburg,* 1876, p. 77, n° 347. Le même musée possède un coffret en bois de la corporation, datant de 1645. *Ibid.*, p. 348. Le Musée de la Zeeuwsch Genootschap (FOKKER, *Catalogus,* Middelbourg, 1869, p. 45, n° 1032), possède aussi un exemplaire de 1614. Sur ces méreaux on voit, au-dessus des quatre Saints Couronnés, le chiffre 13. J'en ignore la signification.

2. *Collection Minard,* t. II, p. 204.

3. H. VAN DUYSE, *Catalogue de la collection des méreaux de Minard,* Gand, 1883, n° 238.

4. *Collection Minard,* t. II, p. 147 ; t. III, p. 205.

5. *Ibid.*, t. II., p. 182.

6. EVERAERTS, *Les anciennes Corporations de Louvain,* p. 170.

7. VAN EVEN, *Louvain dans le passé et dans le présent,* Louvain, 1895, p. 369.



MUSÉE D'ANVERS.

LES SAINTS COURONNÉS,
PAR FR. FRANCKEN LE JEUNE.

plus que des outils sur le sceau de la corporation appendu à la charte de 1356. Sur les armoiries de la corporation, des outils sont cantonnés de quatre couronnes ; mais la plaque que portait le *knaap* dans la procession est décorée de la représentation des quatre saints [1].

Il semble que, en Belgique, les Quatre Couronnés n'aient été les patrons des corporations des maçons et tailleurs de pierre que dans le pays flamand. La seule trace qu'on en rencontre dans le pays wallon se trouve dans le fait que les tailleurs de pierre d'Ecaussinnes et de Soignies célèbrent encore actuellement leur fête le 8 novembre. Je n'ai pu faire de recherches au sujet des traces laissées par la corporation des Quatre Couronnés dans d'autres pays. Il n'y a que pour l'Italie dont je puis citer deux monuments. D'abord un tableau qui fait partie de la belle collection de lord Wimborne. Il provient de Ferrare où, depuis 1520, il décorait l'autel de la famille Giraldoni, dans l'église Saint-Nicolas. Il est attribué à Giovani Benvenuti de Ortolano (1467-1525). Le sujet est le suivant : Saint Joseph agenouillé devant la sainte Vierge présente l'Enfant Jésus à sa mère. Tout autour sont placés saints Castor, Claude, Symphorien, Nicostrate et Simplice. Sur le sol sont répandus des outils de sculpteurs, des blocs de pierre, un tambour de colonne et un chapiteau composite [2]. Le second monument est le célèbre groupe de Nanni di Banco (1373-1420) qui se trouve dans une niche à l'extérieur d'*Orsanmichele*, à Florence. Sur le socle deux bas-reliefs représentent des sculpteurs au travail et dans une même niche se trouvent les statues des saints Castor, Symphorien, Nicostrate et Simplice. Le travail fut entrepris pour le compte de la corporation des maçons [3].



Musée de Lille. LES SAINTS COURONNÉS, PAR DE CRAEYER.

La corporation resta bien populaire dans nos contrées. Je n'en veux pour preuve que les enseignes : *de Vier Gekroonden*, que portent des cabarets dans tant de localités de nos Flandres. A Gand, fut fondée, le 12 janvier 1828, une société de secours mutuels de maçons, tailleurs

1. GAILLARD, *De Ambachten en neeringen van Brugge*, Bruges. 1854, t. II, p 22, 82. — DUCLOS, *L'Art des façades à Bruges*, Bruges, 1902, p. 43.

2. S. REINACH, *Répertoire des peintures du moyen âge et de la renaissance*, Paris, 1905, p. 364.

3 A. SCHMARSOW, *Die Statuen an Orsanmichele* (Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz), Leipzig, 1897, p. 44. — PHILIPPI, *Florenz*, Leipzig, 1903, p. 73.



ORSANMICHELE, A FLORENCE.

LES QUATRE COURONNÉS,
PAR NANNI DI BANCO.

de pierre, ardoisiers et plombiers, dont le nom était *de Vier Gekroonden*. Elle disparut en 1895.

Il sera intéressant de rappeler ici que, en 1884, on établit à Londres une Loge maçonnique ayant pour but principal d'étudier tout ce qui avait rapport à l'ordre. Elle prit pour titre *Quatuor Coronati Lodge* et ses publications portent le titre de *Ars Quatuor Coronatorum* [1].

⁂

Les indications qui précèdent et qui sont loin, même très loin, d'être complètes prouvent combien générale est la confusion au sujet des noms qui doivent être donnés aux Quatre Couronnés. Recherchons maintenant comment cette confusion a pu se produire et quels sont les vrais noms des patrons des maçons et des sculpteurs.

Depuis que Wattenbach [2] a édité un texte critique des Actes des quatre Saints Couronnés, mainte étude a été publiée dans le but d'éclaircir les nombreuses difficultés historiques et archéologiques que ces actes présentent. Meyer a élucidé plus d'un point en discussion [3]; mais il était réservé à l'illustre de Rossi de présenter des solutions qu'on peut considérer comme définitives, dans une savante étude publiée dans son *Bullettino* de 1879 [4].

Dès 1869, de Rossi [5] avait prouvé que quatre soldats de la *legio II parthica* en garnison à Albano et ayant noms : Secundus, Carpophorus, Victorinus et Severianus, avaient été martyrisés sous le règne de Dioclétien, le 8 août, entre les années 286 et 290. Ils furent enterrés dans la catacombe d'Albano. Mais ce n'était là qu'une étude préparatoire. Un examen critique des Actes des Quatre Couronnés, basé surtout sur le texte conservé dans un passionnaire du XIe siècle [6], qui avait échappé aux recherches de Wattenbach, permit à de Rossi de présenter une solution définitive. C'est cette étude qui servira de base à nos recherches.

Du temps de Dioclétien, on martyrisa à Rome, le 8 novembre 304, pendant la persécution dite *militaire* [7], quatre corniculari — nous dirions sergents-fourriers — des cohortes urbaines. Ce sont les quatre Saints Couronnés, ainsi dénommés parce que, leurs noms restant inconnus, il avaient obtenu la couronne du martyre.

Ils furent enterrés dans une sablière *(arenarium)* de la *via labicana*, située au troisième mille de Rome, non loin de la villa impériale *ad duas lauras*, où se trouvait le cimetière des soldats de la garde impériale, les *equites singulares*. Leurs noms étaient inconnus et on les identifia dans la suite avec les quatre martyrs d'Albano, dont les corps furent transportés dans la même sablière.

Peu d'années après, le 8 novembre 305 ou 306, l'empereur Galère fit enfermer vivants dans des cercueils de plomb et jeter dans la Save, à Sirmium (Mitrowitz) cinq lapicides et sculpteurs des carrières de Pannonie [8], qui avaient refusé de renier le Christ.

Dès le IIIe siècle, ces carrières étaient des plus importantes ; non seulement on en extrayait du marbre, mais on le travaillait sur place. Les corps de ces martyrs furent amenés à Rome, peut-être deux années déjà après la date de leur martyre, et déposés dans l'*arenarium* de la *via labicana*. Les noms de ces martyrs sont Claudius, Symphorianus, Nicostrates, Castorius et Simplicius. Ce dernier était un gentil converti par les quatre premiers ; il fut jeté, en même temps qu'eux, dans la Save. Les actes de ces cinq martyrs de Pannonie furent écrits par un certain Porphyrius, scribe du recensement des terres

1. Dans le t. XII de ses *Transactions*, C. PURDON CLARKE publia une étude sur le *Vestigia Quatuor Coronatorum*. Je n'ai malheureusement pu me la procurer.

2. M. BUDINGER, *Untersuchungen zur röm. Kaisergeschichte*, Leipzig, 1870, t. III. — WATTENBACH, *Die Legende von der Heilige Vier Gekrönten*, Berlin, 1896. (Sitzungsber, K. Akad, Berlin, 1896.)

3. MEYER, *Untersuchungen über die Passio sanctorum Quatuor Coronatorum*, Berlin, 1878.

4. P. 45 et suiv.

5. *Bullettino*, p. 68.

6. Paris, n° 10861.

7. P. ALLARD, *La Persécution de Dioclétien*, t. I, p. 132.

8. P. ALLARD, *op. cit.*, t. II, p. 24.

*(philosophus censualis* ou *censualis a gleba actuarius)*, ordonné déjà par Dioclétien, mais effectué par Galère en Pannonie. Plus tard, on joignit à ces actes ceux des quatre Saints Couronnés dont les noms restèrent inconnus et qu'on identifia avec les quatre martyrs d'Albano, ayant été enterrés dans le même cimetière de la *via labicana*. Le pape Léon IV (847-855) fit transporter les corps de ces treize martyrs dans la basilique du Cœlius, dont l'emplacement n'était probablement pas bien éloigné du temple d'Esculape, donc du lieu où les Quatre Couronnés avaient été martyrisés. Cette basilique porte encore aujourd'hui le nom de « les Quatre Saints Couronnés » (Santi Quatro Coronati) [1]. Déjà sous Léon le Grand (440-461), on donne aux quatre *cornicularii* le nom de quatre couronnés ; sous le pape Gélase (492-496), on leur donne les noms des sculpteurs de Sirmium et ce ne fut qu'au VIIIe siècle qu'on les confondit avec les soldats martyrs d'Albano.

On s'explique aisément la confusion que la lecture des Actes, bien diffus et bien embrouillés, ne fit que propager.

Les treize martyrs sont tous enterrés dans le même *arenarium* de la *via labicana*. Comme on ignore les noms des Quatre Couronnés, on les identifie tantôt avec les sculpteurs martyrs de Pannonie (faisant quelquefois abstraction de Simplicius, qui était un gentil), tantôt avec les soldats martyrs d'Albano. On savait que, parmi ces treize martyrs, se trouvaient des sculpteurs. On leur donne tantôt les noms de ceux d'Albano, oubliant que ceux-ci étaient des soldats, tantôt les noms des sculpteurs de Pannonie, et l'on oublie que les noms des Quatre Couronnés sont inconnus.

La confusion s'est maintenue ; mais, dès le moyen âge, quel que soit le nom qu'on impose aux Quatre Couronnés, on les considère comme les patrons des sculpteurs.

En résumé, les noms des Quatres Couronnés sont inconnus ; Secundus, Carpophorus, Victorinus et Severianus sont des soldats ; les vrais patrons des tailleurs de pierre et des sculpteurs sont Claudius, Symphorianus, Nicostrates, Castorius et Simplicius.

ADOLF DE CEULENEER.

1. MARUCCHI, *Éléments d'archéologie*, t. III, p. 223. — Les patrons en sont saints Sévère, Sévérien, Carpophore et Victorin. — DE BLESER, *Rome et ses monuments*, Louvain, 1870, p. 370. A côté de la basilique, il y a l'oratoire de Saint-Sylvestre, qui appartient à la confrérie des sculpteurs et des ouvriers marbriers.

# DANS QUEL STYLE IL CONVIENT DE BATIR.



IL est intéressant d'observer que la crise que traverse le goût en architecture coïncide avec une préoccupation générale de faire du style, ce qui veut dire faire du style quelconque ; car on cache sous l'étiquette d'éclectisme une parfaite indifférence aux avantages de l'une ou de l'autre forme pour se soucier uniquement de faire à peu près comme tout le monde. On en est arrivé à ce compromis ingénieux entre les variations de la mode : consacrer une place de son habitation à chacun des styles en vogue. Je n'insiste pas sur les subtilités que comportent les raccords et, bien que cela me fût déjà souvent demandé, je ne m'ingénierai pas à trouver le moyen de ménager les transitions entre un fumoir gothique et un boudoir Louis XVI.

Mieux vaut crier bien haut que ces compromissions, soi-disant éclectiques, sont de grossières fautes de goût plutôt que de

chercher les moyens de les rendre moins choquautes.

Cependant à ce travers de mélanger les styles il y a peut-être d'autres causes que le simple désir de suivre la mode, et parmi ces causes je rencontre l'opinion en vertu de laquelle tel ou tel style conviendrait plutôt à telle ou telle place, de même que la destination d'un monument en déterminerait le prototype : qu'une église soit gothique, qu'un théâtre soit classique. Bien des architectes ne sortent pas de là.

Pour la plupart de ceux qui bâtissent ou font bâtir, l'aspect extérieur ne les inquiète qu'à ce point de vue. Que cela soit, non, que cela paraisse riche, distingué, grandiose, imposant, peu importe l'adjectif employé, puisqu'il traduit plus ou moins crûment la vanité humaine.

A l'intérieur on veut aussi paraître ; mais si ce besoin sacrifie les meilleures places à la réception, on tient néanmoins à être bien chez soi. On veut du confort et la solution de ce problème semble attachée à l'emploi combiné de certaines formules appelées styles.

Il y a dans ces combinaisons des variantes; l'éclectisme est plus ou moins étendu, j'allais dire exclusif.

Et, après tout, n'est-il pas remarquable que cet éclectisme est affiché surtout et le plus bruyamment par ceux qui disent d'abord : pas de gothique !

Peu importent ces restrictions, ces préjugés. Avec ou sans gothique, c'est le mélange, la juxtaposition de formes exprimant des goûts opposés. Cela heurte les plus simples concepts du beau.

Le désir de faire du style et l'incapacité, mettons l'hésitation à se déterminer pour l'un d'entre eux, ce sont là des faits patents qui n'ont pas seulement pour cause la versatilité de notre temps.

La vulgarisation de l'histoire de l'art, les classifications archéologiques ont fait pénétrer dans le goût moderne une certaine notion d'unité qui exclut les mélanges hétéroclites d'objets de différentes époques. Mais on se croit intellectuel en classant ces objets et, par une confusion générale entre l'art et son histoire, on en est venu à confondre la science de l'archéologue avec le génie de l'artiste.

Oh ! je le sais bien, en théorie il ne faut pas être grand clerc pour établir la distinction; mais en fait depuis les bancs de l'école jusque dans la pratique, l'architecte est sacrifié à l'archéologue. Cela paraît paradoxal. Une simple comparaison fera mieux comprendre la vérité de ce que j'avance.

Où en serait la littérature si à l'enseignement de son histoire on avait ajouté des exercices dans les différentes formes d'expression qui ont précisé notre langue actuelle ? Viendrait-il à l'idée que, pour apprendre à écrire en français ou même pour produire une œuvre littéraire, il faille s'efforcer d'imiter le style des auteurs classiques ?

Et l'art musical consiste-t-il dans l'agencement harmonieux des motifs empruntés aux maîtres ?

A en juger d'après l'enseignement académique et d'après la production de nos architectes, il semble que ce qui paraît absurde et anti-artistique pour les autres arts doive être de règle pour l'architecture.

Et voilà comment l'histoire de l'art, science spéculative, ayant pris dans l'ensei-

gnement d'abord et dans la pratique ensuite une part prépondérante, nos architectes ne se contentent pas d'appliquer par comparaison les exemples du passé aux besoins du présent et de borner à ce rôle auxiliaire l'intervention des œuvres anciennes. Au contraire, ils s'efforcent d'écrire dans une langue morte, ils n'osent qu'avec timidité employer les matériaux nouveaux et appliquer les progrès de l'industrie.

Quand ils usent de ces ressources ignorées des anciens, ils en dissimulent l'usage sous des formes vétustes. Nécessairement l'architecture a imposé aux arts secondaires les lisières qu'elle s'est données.

L'art de bâtir est devenu l'art de copier les styles. Les formules remplacent le génie et des sources trop nombreuses auxquelles puise le talent il n'en est qu'une dont on ne lui a point fait connaître la richesse, c'est tout simplement celle qui a inspiré les artistes d'autrefois : la nature.

Je me trompe: la nature pour les arts décoratifs est encore le modèle vanté, exalté, l'inspiratrice des Grecs, la source vive où le génie puisera toujours, c'est l'idéal dont il faut se rapprocher !

Et nos artistes s'en rapprochent si bien qu'ils reproduisent *con amore* toutes les imperfections de l'individu.

On copie la nature comme on copie les styles.

Vint un jour où l'on se fatigua de recopier, on voulut avoir une forme d'art personnelle : un style nouveau. Ce désir était bien légitime; mais le moyen de le réaliser quand, pendant près d'un siècle, on n'avait eu d'autre souci que d'étouffer toute velléité d'originalité ?

Nul n'était moins que nous préparé à écrire dans l'histoire de l'art une page originale.

Quoi d'étonnant dès lors, que quelques-uns, mus par les plus louables intentions, y aient griffonné les caractères les plus baroques, les plus illisibles gribouillages? Ils ont proclamé la liberté de l'art, mais ils n'étaient point armés pour s'en servir.

Avant que d'écrire, apprenons à penser.

Avant d'être architecte, il faut apprendre à être constructeur.

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.

*(A suivre.)*



# LE DESSIN A L'ÉCOLE PRIMAIRE.



QUI ne s'occupe d'art aujourd'hui! Tout collège a sa collection de gravures artistiques, tout bourgeois a sa potiche. Seule, l'école primaire se montre rétive, on le constate, on le regrette. Mais l'âme pleine de quiétude, maîtres et potaches continuent d'un « pas tranquille et lent » leur marche vers les vacances. Ne les condamnons pas. Un programme encyclopédique les éreinte et cette nouvelle branche d'étude « l'art à l'école » vient grossir, malgré les assurances contraires, la matière à leçons et la matière à devoirs. Et puis, ils ne connaissent pas toujours l'article que nos courtiers d'art veulent imposer à leur admiration. L'art assyrien, le grec, le romain, le byzantin, le gothique sont, pour eux, des appellations qui ne réveillent en leur mémoire que la réminiscence d'une vague définition de dictionnaire. Si « la jouissance esthétique suppose une correspondance entre l'objet qui doit l'engendrer et l'état du sujet qui doit l'éprouver », quel sentiment peut susciter, en l'âme des enfants, la vue d'œuvres incomprises? Il est vrai qu'il existe, dans l'humanité, un fonds commun de beautés, mais ce fonds c'est la nature, et toute œuvre d'art — qui est nécessairement une interprétation de la nature — suppose, pour être pleinement comprise, une foule de connaissances, car toute œuvre d'art est en relation étroite avec l'éducation de l'artiste, le milieu social, le climat, la nature des matériaux, le but poursuivi.

J'ai entendu citer le *Discobole* comme type de l'art humain. Comment faire admirer cette œuvre à des élèves d'école primaire? Leur expliquer les jeux antiques, les transporter par l'imagination au milieu de l'enthousiasme de la fête, leur faire comprendre l'admiration du peuple grec pour la beauté plastique du corps, leur dépeindre le climat, les mœurs, les usages du pays, les initier à la science de la musculature? Vains efforts! Revêtez le corps nu du Discobole d'un maillot, redressez son échine, tendez son bras, faites-en saillir les muscles sous le poids d'énormes haltères, les enfants le comprendront, ils ne l'admireront pas. Nous sommes trop loin de l'époque où la résistance musculaire déterminait la valeur d'un homme.

Est-ce à dire qu'il faut renoncer à dévélopper le goût esthétique à l'école primaire? Non, mais ne montrons à l'enfant que l'art qu'il peut comprendre, celui de chez nous. Ne nous bornons pas à des causeries, faisons de l'art pratique, faisons dessiner d'après des méthodes rationnelles. Un cours de dessin bien donné remplace avantageusement toutes les leçons d'art.

Presque toutes nos méthodes de dessin sont inintelligentes : elles méconnaissent la nature de l'art et les besoins des enfants qui fréquentent les écoles primaires. Presque toutes se bornent à la copie froide et brutale.

Le dessin n'est pas la reproduction graphique des formes de la nature : il ne repro-

duit que les lignes principales, pittoresques, caractéristiques. Tout dessin est donc déjà une interprétation. Mais l'école primaire ne peut se contenter de cette interprétation initiale, qui cultive uniquement l'esprit d'observation ; souvent même, elle n'en a que faire. Au but éducatif, elle doit joindre un but pratique : préparer la formation du futur ouvrier. Le dessin ne consistera, pour la plupart de nos enfants, qu'à adapter les formes de la nature à leur métier. Nous pourrions le définir : La science et l'art des formes de la nature et de leur adaptation aux différents métiers d'art et d'industrie. Il doit cultiver, en même temps que l'esprit d'observation, le jugement, le raisonnement de l'enfant. Pour lui, l'étude de la nature est un point de départ et non un point d'arrivée.

Toutefois n'exagérons pas la portée de cette définition. L'école primaire doit commencer l'œuvre, mais celle-ci ne peut s'achever que dans des institutions spéciales dont les écoles Saint-Luc sont aujourd'hui les plus utiles, les plus pratiques, les plus féconds, je dirais presque les seuls représentants.

C'est pour hâter le moment de la régénération de l'enseignement du dessin à l'école primaire et de son orientation vers la vie pratique que nous nous sommes décidé à écrire cette étude.

⁂

Toute méthode renferme des éléments invariables, les principes consacrés par la raison et l'expérience, et des parties variables, l'application des principes d'après le milieu social, l'intelligence des élèves, les capacités du maître.

Dans le présent article, nous nous attachons surtout à l'examen des principes dont doit s'inspirer toute méthode rationnelle de dessin.

Premier principe. — Tout en donnant la culture technique à l'œil et à la main, le dessin doit développer l'esprit d'observation, le jugement, le raisonnement de l'enfant.

Le dessin doit développer l'esprit d'observation de l'enfant. Il le fera s'il amène l'enfant à l'examen attentif des formes de la nature. L'enfant remarquera que les mêmes formes ne sont pas toutes également belles ; il apprendra qu'une plante, qu'un animal sont d'autant plus beaux qu'ils réalisent davantage l'idéal divin. Cette notion le conduira à chercher les lignes génératrices de la forme qu'il a sous les yeux. La connaissance de ces lignes le mènera à la stylisation, aux modifications que la forme primitive subit dans l'industrie et dans l'art.

Cette dernière notion s'acquerra par l'étude des manifestations pratiques d'art dans la vie courante. Aussitôt qu'une forme de la nature est analysée, on passe à ses applications. Dans cette nouvelle étude, on fait ressortir la nature de l'objet, le but poursuivi, la matière employée, le milieu où il se trouve, et l'enfant est amené à découvrir le rapport qui existe entre la forme adoptée et les différentes relations.

Ce travail de raisonnement, d'une grande valeur éducative, mais dont le maître fait presque tous les frais, au début, devient rapidement familier aux élèves. Bientôt leur esprit, aiguisé par l'habitude de l'observation et de l'analyse, ne rencontre plus d'œuvres d'art sans chercher à reconnaître

la forme initiale employée, à se rendre compte des modifications spéciales adoptées et, au bout de peu de temps, il parvient à apprécier sainement les manifestations élémentaires de l'art, à résoudre une foule de petits problèmes d'esthétique pratique.

Et c'est bien là, je crois, cultiver le jugement, le raisonnement, développer l'esprit d'observation. Chaque étude, chaque analyse est suivie d'un dessin ; l'élève connaît ce qu'il dessine, il en comprend la forme, et cette application pratique ne peut que graver les notions acquises tout en donnant la culture technique à l'œil et à la main.

IIe PRINCIPE. — L'étude du dessin doit aller du concret à l'abstrait : de l'objet à la notion et à l'expression graphique de celle-ci, de la plante en nature à la stylisation, des formes étudiées et analysées à la composition.

Rien n'entre dans l'esprit qui ne passe par les sens. Dans le dessin, le concret c'est la nature, c'est l'objet ou le modèle graphique.

D'aucuns prétendent que le dessin ne renferme pas de notions, qu'il ne se compose que de lignes. Ils admettent des notions mathématiques, des notions grammaticales, mais ne conçoivent pas des notions dans le dessin. Quand on se contente de dessiner d'après nature, toutes les notions sont superflues, il suffit de savoir apprécier des dimensions, des proportions. Mais savoir apprécier la valeur relative d'une ligne n'est pas une préparation suffisant à l'ouvrier d'art, à l'ouvrier soucieux de sa personnalité, de son indépendance, d'un salaire rémunérateur. Il lui faut des notions nombreuses : géométrie élémentaire, sciences naturelles, connaissance des couleurs, ressources des matériaux et leurs dimensions commerciales, etc., toutes notions qui lui permettent de raisonner la forme spéciale qu'il adopte. Ces notions ne peuvent former un cours spécial, — en tant qu'applicables au dessin, — elles sont occasionnelles. L'instituteur évitera d'en donner trop à la fois. Des répétitions et des applications nombreuses les graveront dans l'esprit des enfants.

De la plante en nature, on passe à la stylisation. La forme stylisée est seule pratique dans le métier, son étude est indispensable. L'étude de la nature ne peut suffire à la stylisation. Ne point la dépasser serait négliger les trésors d'expérience légués par les aïeux, s'arrêter à un perpétuel recommencement, fermer les yeux de l'ouvrier, de l'enfant, à l'efflorescence d'art qui l'entoure, l'éclaire et l'excite, diminuer en lui la source des jouissances esthétiques. Il faut donc joindre à l'étude de la nature les productions les plus rationnelles de l'industrie, de l'art national.

Les formes analysées servent de base à la composition. Celle-ci doit être, tout en restant élémentaire, rationnelle, faite sur des indications précises de but, de matière, etc. Cette composition contrôle et couronne les études.

IIIe PRINCIPE. — Le dessin doit être basé sur les notions de géométrie élémentaire.

La géométrie mesure les surfaces et calcule le volume des corps. Elle indique les lignes génératrices des formes, simplifie le travail de composition comme celui de copie, facilite les vérifications, indique les

mesures exactes, sauvegarde des erreurs. Sans elle, l'étude de la flore et de la faune se hérisse de difficultés, le dessin des projections est impossible.

A la division inférieure de l'école primaire, le dessin est purement géométrique dans ses formes.

A la division moyenne, la flore et la faune s'aident des formes géométriques.

A la division supérieure, la flore et la faune se combinent avec la géométrie et engendrent l'objet à tendances artistiques.

Les connaissances géométriques, enseignées à l'école primaire, ne dépassent pas les notions appelées « formes géométriques ». Dès que l'élève sait analyser une surface, un corps, qu'il sait en découvrir les lignes génératrices et en évaluer la surface, le volume, il en connaît assez. Il appartient aux écoles spéciales de pousser plus loin cette étude.

IV^e^ PRINCIPE. — Le dessin à l'école primaire ne peut se spécialiser. Il doit emprunter ses modèles à la géométrie, à la flore, à la faune et aux objets familiers des industries d'art.

L'école primaire a pour but de développer toutes les facultés, de jeter la base de toutes les connaissances, de préparer l'homme à toutes les professions. Elle ne prépare spécialement ni le forgeron, ni le menuisier, ni le peintre décorateur, ni le maçon, elle prépare la formation de l'ouvrier d'art en général. Un large éclectisme doit donc présider au choix des sujets d'étude pour le dessin. Dès qu'ils sont simples dans leurs lignes, pondérés dans leurs masses, rationnels dans leurs formes, pratiques dans leur objet, soignés dans l'exécution et, autant que possible, familiers à l'élève, ils peuvent être étudiés.

Une objection se pose : l'école primaire n'éduque pas seulement l'ouvrier, elle se met à la disposition de tous les enfants. Cette objection ne résiste pas à l'examen. Les fils de la bourgeoisie se dirigent surtout vers les collèges, les athénées, les écoles moyennes ; les notions d'art sont aussi utiles à l'acheteur qu'au producteur ; les habitudes d'observation, de réflexion qu'un cours de dessin sérieux engendre ne peuvent être que singulièrement utiles dans la vie, quels que soient le milieu social et la carrière de celui qui les possède.

V^e^ PRINCIPE. — Le cours de dessin doit s'inspirer des objets familiers à l'élève, des besoins et des tendances de l'industrie locale et puiser surtout ses modèles parmi les productions les plus parfaites.

Faire dessiner un sujet non compris constitue souvent une perte de temps ; trop répété, ce travail automatique habitue l'élève à agir sans comprendre ce qu'il fait, à regarder une œuvre d'art sans chercher à se rendre compte de son mérite. Ce procédé étouffe toute jouissance esthétique, engendre l'indifférence pour le beau, transforme la composition en une compilation banale. Choisissons nos modèles dans le pays que nous habitons : l'élève ne verra pas seulement l'œuvre, mais il le verra en place. Cette méthode remédie à la fâcheuse habitude de faire copier des bouts d'œuvre, enlevés de leurs cadres et, par le fait, peu compréhensibles, elle permet de conserver et même de renforcer le cachet artistique original que le climat, les mœurs, le paysage, les tradi-

tions d'art ont imprimé à chaque région.

L'instituteur devra souvent former lui-même sa collection de sujets d'étude d'après les besoins et les tendances de la localité. Singulier spectacle ! toutes les écoles primaires du pays suivent un même cours de dessin, étudient ou plutôt copient les mêmes modèles. Pourtant l'art et les besoins spéciaux des Flandres ne sont pas ceux de la Wallonie et l'école doit s'adapter aux besoins de l'homme et non pas l'homme aux manies de l'école.

Dans les milieux où fleurit une industrie spéciale : émaux, céramiques, travail du fer, travail du bois, etc., le dessin s'appliquera surtout à l'étude des formes, de la décoration rationnelle de ces objets, sans toutefois négliger complètement les autres applications d'art.

Dans le choix des sujets d'étude, l'instituteur devra se méfier des produits que la grande industrie lance sur le marché. Trop souvent, le souci du luxe facile, des goûts maladifs, des beaux bénéfices fait remplacer le réel par l'imitation, les formes d'art par les élucubrations les plus hétéroclites de dessinateurs ou incapables ou peu soucieux du beau.

C'est dire qu'il faut à l'instituteur une éducation esthétique soignée. C'est à l'école normale qu'il devrait la recevoir, mais ce n'est pas en s'amusant à tracer des bâtonnets, à copier des papiers pliés, coupés, collés ou tressés, à reproduire des feuilles naturelles, peut être moulées d'abord en plâtre à son intention, à dessiner sans analyse méthodique des cruches, des livres, des pupitres, des plâtres, à tracer les lignes qui forment le plan « d'une fosse de vidange ou d'un fumier » que l'élève normalien acquerra des notions saines d'art.

Tant que l'on restera persuadé que le dessin consiste à tracer d'une façon plus ou moins heureuse la silhouette d'un bonhomme, d'un animal, d'une plante, tant que l'on ignorera ce que c'est que la pensée et le sentiment qui doivent diriger le crayon du dessinateur, nous subirons ce fatras enfantin et ridicule.

VI[e] PRINCIPE. — Les exercices de dessin doivent être préparés par des leçons d'intuition et complétés, dans certains cas, par l'enseignement de l'arithmétique, des formes géométriques, des sciences naturelles, de la langue maternelle.

L'instituteur doit enseigner, à l'école primaire, un tel nombre de spécialités que certains hommes d'école, et pas des moindres, s'alarment et trouvent qu'on surmène et surtout qu'on malmène l'enfant tout en ne lui donnant qu'une instruction superficielle et des plus éphémères. A l'époque de la vie où l'enfant a le plus besoin de mouvement, de gaieté, de bon air, on s'empare de tout son petit être, on l'enferme pendant de longues heures et, bon gré malgré, il faut qu'il se taise, qu'il se compose, qu'il s'applique, qu'il s'épuise ! Le dessin ne viendra-t-il pas charger encore ce programme déjà surchargé ?

Deux solutions sont en présence. La plus rationnelle, quoique la dernière venue, veut scinder l'école primaire en *école primaire proprement dite* et en *école complémentaire*.

L'école primaire proprement dite n'admettrait que les branches purement éducatives ; l'école complémentaire, tout en con-

tinuant l'éducation, s'occuperait de la formation immédiate de l'enfant à la vie pratique. Le programme de cette dernière ne comporterait que les branches surtout utiles : sciences naturelles, hygiène, seconde langue, *dessin, en ville et dans les grands centres,* agriculture, à la campagne. Dans cette école, on trouverait facilement le temps de donner un cours rationnel de dessin, qui servirait de base et d'initiation aux écoles spéciales et même les remplacerait quelquefois dans une certaine mesure.

La seconde solution, celle qui jouit de la situation acquise, mais qui n'en jouira peut-être plus longtemps, combine l'enseignement des différentes branches, de façon à ce que l'une prépare et complète l'autre. Dans ce système, le cours de dessin, ne disposant que de rares heures, doit être préparé et complété par d'autres spécialités. Les sujets d'étude seront analysés, expliqués pendant les leçons d'élocution, parfois de sciences ; ils feront l'objet de rédactions, de dictées, de causeries occasionnelles. Ils fourniront des applications à l'arithmétique et aux formes géométriques. En combinant ainsi les branches d'enseignement, en faisant de fréquentes répétitions, on peut espérer que les élèves comprendront ce qu'ils dessineront, qu'on éveillera en eux cette curiosité artistique qui observe et qui raisonne, et cela malgré le nombre et la variété des notions à apprendre et le long espace de temps sur lequel elles s'échelonnent.

⁂

Nous avons fini d'exposer les principes sur lesquels doit se baser un bon enseignement du dessin à l'école primaire, passons à l'application.

L'enfant entre à l'école vers l'âge de six ans. En classe, tout est neuf pour lui, tout lui semble étrange.

Par une série de petites causeries très simples, très animées, le maître le met à l'aise et le familiarise avec le tableau, la craie, le crayon, le point, la ligne, en même temps qu'il commence la formation de l'œil et de la main. L'enfant, au début, ne se doute pas que les lignes qu'il trace sont irrégulières, il ne s'en aperçoit qu'à la suite d'une série d'observations et de comparaisons ; sa main est inapte, maladroite, elle demande beaucoup d'exercice avant de réussir à tracer des lignes régulières. L'enfant doit donc dessiner. Qu'il dessine des points, des lignes, des arbres, des maisons, des oiseaux, des choses qu'il a vues, qu'il voit. Ces dessins seront informes, mais ils éveilleront son esprit d'observation et ils affermiront sa main. Nous rejetons les bâtonnets. Ils mettent obstacle à la formation de l'œil et de la main, ils faussent la notion de la ligne. La silhouette d'un bâtonnet n'est pas une ligne mais, un rectangle. Le travail au bâtonnet est purement mécanique. L'enfant place deux points, vérifie, replace, tire la ligne, corrige et s'ennuie. Ces vérifications et ces corrections sont souvent peu sérieuses. L'élève n'a pas cherché à bien placer les points, à tracer juste ; ces exercices n'étaient pour lui que des préliminaires fastidieux qui entravaient son action. Puis ces bâtonnets empêchent de dessiner grand. Si le nombre des enfants et la surface des tableaux le permettaient, les enfants devraient dessiner au tableau afin

de donner à leur petite main plus d'audace, plus de force, plus de rectitude.

Dès que l'enfant sait tracer des lignes régulières, le cours de dessin commence. Il doit être basé sur la géométrie élémentaire : c'est donc par l'étude des figures géométriques les plus simples et de leurs applications les plus élémentaires que le cours débute.

La marche d'une leçon pourrait se formuler comme suit :

*a)* Présentation de l'objet ou du dessin renfermant la forme à étudier ;

*b)* Analyse libre, par les élèves, de l'objet mis à leur disposition ;

*c)* Analyse dirigée (cours) : nature, matière, usage, caractère propre, proportions, forme géométrique ;

*d)* Abstraction — tracé géométrique de la forme ;

*e)* Application — dessin de l'objet analysé ;

*f)* Modes divers quant au rendu : libre, coté, etc.

Chaque forme géométrique peut être étudiée dans ses multiples applications aux métiers d'art, d'industrie, de mécanique, etc. Il est entendu que chaque application est précédée d'une analyse appropriée à l'intelligence des élèves.

Comme il est impossible à l'instituteur de se procurer, en nature, tous les objets que comporte un enseignement rationnel du dessin, il doit recourir à des modèles. Ces modèles d'ailleurs aident l'élève à acquérir la notion de la représentation en même temps qu'ils l'initient à la lecture des plans. Ces modèles doivent être analysés comme les objets en nature.

L'étude de la flore et de la faune suit celle des formes géométriques ; ce qui ne veut pas dire qu'il faut avoir étudié toutes les formes géométriques avant d'aborder la flore ou la faune : ces deux études peuvent se poursuivre de concert et se compléter mutuellement.

Voici les grandes lignes d'une marche de leçon sur la flore ou la faune :

*a)* Présentation de l'objet en nature ou d'après des modèles de choix ;

*b)* Analyse libre par les élèves ;

*c)* Analyse dirigée : nature, parties, propriétés, habitat ;

*d)* Recherche de la forme géométrique génératrice ;

*e)* Stylisations les plus usuelles ;

*f)* Applications — motifs simples de plantes stylisées.

Nous ne nous attardons pas à dessiner l'objet d'après nature. Cette reproduction, qui est déjà une interprétation, n'a que peu d'importance au point de vue de la formation de l'enfant. En revanche, nous attachons une grande importance à l'examen, à l'analyse de toutes les parties de la plante, de l'animal. Il faut que l'enfant en découvre les lignes génératrices, qu'il en saisisse le caractère propre, afin de pouvoir conserver ce caractère malgré les modifications de la stylisation.

Ici encore chaque sujet stylisé est étudié dans ses multiples applications aux divers métiers d'art et d'industrie. Chaque application est précédée d'une courte analyse proportionnée à l'âge des élèves.

Dès que l'enfant est suffisamment initié à l'étude de la flore et de la faune, il peut

passer à l'étude des objets susceptibles d'être représentés sur le plan horizontal et sur le plan vertical. Ce travail ne commence d'ordinaire qu'à la division supérieure de l'école primaire.

Dans ce genre de leçons, le maître pourrait adopter la marche suivante :

*a)* Analyse de l'objet ou du dessin sous le rapport de la nature, de la matière, de l'usage, de formes, de proportions, de qualités, de défauts, etc. ;

*b)* Tracé de différents genres de croquis : perspectif, géométral, côtés, etc. ;

*c)* Tracé des élévations de face, de côté ; représentation de l'objet sur le plan horizontal, coupes, détails.

Les dessins seront faits à l'échelle pour les objets qui en sont susceptibles. On conservera, autant que possible, les échelles usuelles : 1, 2, 5 et 10 p. c.

Dans les croquis perspectifs, il n'est question que de la perspective d'observation. Les élèves n'ont besoin que de la connaissance de quelques grandes règles de perspective. Pour les apprendre, ils analyseront avec le maître quelques dessins perspectifs et il leur suffira d'un acte d'abstraction pour posséder les notions indispensables.

⁂

Nous pouvons espérer qu'un cours de dessin donné de cette façon produira d'excellents résultats.

Il est éducatif. Il cultive l'œil, la main, toutes les facultés. Il attire sans cesse l'attention de l'enfant sur la nature et sur les productions à tendances artistiques qui l'entourent. Il lui inculque lentement une méthode d'analyse sûre et, par suite, affine son goût esthétique. Il commence de suite le travail de la vie.

Il est pratique. Il prépare l'ouvrier à l'exercice de la plupart des métiers. Il lui procure la jouissance esthétique et l'intéresse à un travail qu'il comprend.

Fasse le Ciel qu'il puisse aider à renouer les traditions de respect et d'amour du travail, d'honnêteté proportionnelle, de sens artistique qui firent l'honneur et la prospérité de nos anciennes corporations !

J.-B. HAUTEFELT.



# RESTAURATION ET DÉCORATION.

A propos de la découverte d'anciennes peintures, nous avons reçu la lettre suivante :

Louvain, le 15 juillet 1906.



ANS le *Bulletin des Métiers d'Art* du mois de mai dernier [1], vous avez publié un article sur les peintures murales découvertes à l'église paroissiale de Neerheylissem.

Cet article ainsi que les remarques de la rédaction tendent à faire croire aux lecteurs que l'enlèvement du badigeon et du crépissage qui recouvraient ces peintures n'a pas été fait avec toutes les précautions nécessaires.

Ayant été chargé par M. l'architecte Langerock, qui dirige la restauration de cet intéressant monument avec tout le talent qu'on lui connaît, je tiens à protester très vivement contre cette accusation.

Le travail de décrépissage, quoiqu'en dise votre correspondant, a été fait avec un soin méticuleux, j'ai pu m'en convaincre quand, après la découverte des premières traces de peinture j'ai été appelé à Neerheylissem pour continuer le travail à peine entamé. Je puis vous certifier que nous avons autant que votre correspondant le souci et l'amour de la conservation de tout ce qui peut relever la splendeur des monuments du moyen âge.

Quant à l'importance et à la bonne conservation de ces peintures, il ne faut pas l'exagérer. Un extrait du rapport des délégués de la Commission royale des monuments, qui se sont rendus à Neerheylissem, mettra les choses au point :

« Il résulte d'un examen auquel il a été procédé le 4 mai dernier que ces restes de décoration, dont la plupart peuvent être attribués au XVI$^{e}$ siècle, se trouvent dans le plus fâcheux état. Leur situation ne permet même pas d'en distinguer les sujets. Il n'y a plus guère que des fragments disséminés çà et là sur les piliers et les murs de la nef et du chœur. Le morceau le plus important est celui qui occupe une bonne partie du pignon ouest de la grande nef, derrière le buffet d'orgue. Il est un peu mieux conservé que les autres restes découverts ; il semble même que l'on se trouve en présence des fragments d'un Jugement dernier. Toutefois, son état de détérioration est aussi arrivé à la dernière limite.

» En résumé, tous ces restes de peintures sont en tel mauvais état et leur valeur artistique est si minime qu'il n'y a pas lieu de songer à les restaurer. Leur conservation paraît d'ailleurs impossible, étant donné l'état précaire de l'enduit qui les porte. »

La description du Jugement dernier, faite par votre correspondant, est exacte quant au sujet, mais il se trompe en attribuant cette peinture au XV$^{e}$ siècle. Je lui attribuais une date plus récente. La découverte que nous avons faite, plus tard, du millésime 1628 est venue confirmer cette manière de voir. La preuve est d'ailleurs évidente, car les chiffres ont absolument le même caractère que les inscriptions qui se trouvent au

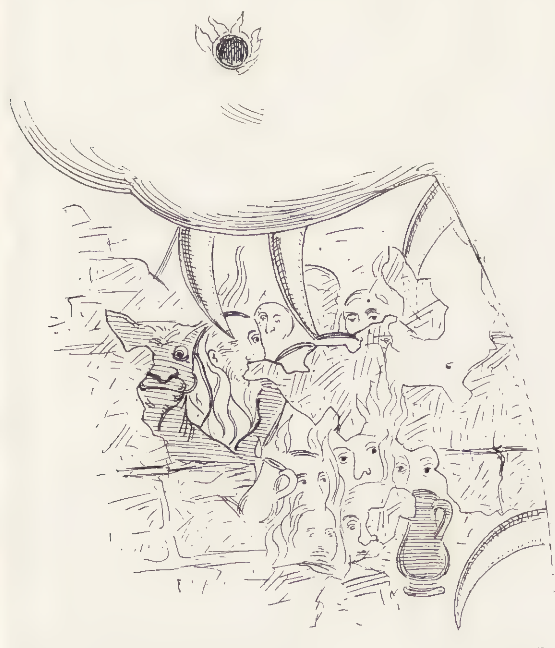
1. V. *Bulletin*, 5$^{e}$ année, p. 342.

bas de certaines figures du jugement dernier. » O. ALGOET.

Nous avons communiqué le sens de cette lettre à notre correspondant et voici la note qu'il nous envoie :

« Nous avons vu se confirmer les pronostics que nous annoncions dans notre communication du mois de mai dernier, renseignant la découverte des peintures murales dans l'église, et principalement d'un *Jugement dernier*.

Au milieu de cette scène ont paru les figures du Christ, de saint Jean-Baptiste et, sous l'image d'une énorme et monstrueuse gueule, l'entrée de l'enfer. Quelques inscriptions dénommant les sept péchés capitaux et une date 1628 se trouvent au bas du tableau.



JUGEMENT DERNIER. PARTIE SUPÉRIEURE DE LA GUEULE DE L'ENFER. Croquis A. v. G.



Croquis A. v. G. TÊTE DE LA SAINTE VIERGE, AU JUGEMENT DERNIER.

Nous donnions comme approximatif le XV^e siècle sur la vue des premiers fragments qui nous étaient apparus, entre autres, le chef d'un saint évêque qui a toutes les caractéristiques de cette époque. Il en est de même de la disposition générale du tableau. Aussi persistons-nous à considérer comme probable que le fond de la peinture est bien du XV^e siècle et que des restaurations ont été faites notamment aux époques datées. En examinant de plus près le travail, on découvre partout de grandes retouches.

Ainsi la tête de la Vierge a le caractère du moyen âge, mais son manteau est complètement repeint. De même, les têtes d'un groupe d'élus tendent vers le type gothique du XV^e siècle, ainsi que les figures diaboliques de la partie inférieure de l'entrée de l'enfer. Au contraire, dans la partie supérieure, les démons paraissent plus récents.

Ci-joints quelques croquis, les lecteurs du *Bulletin* apprécieront.

Pour ce qui est de la conservation géné-



TÊTES D'ÉLUS AU JUGEMENT DERNIER. Croquis A. v. G

rale du *Jugement dernier*, il reste à peine de quoi retrouver les sujets et leur disposition. Cet ouvrage a été mutilé et il le fut sans doute avant le badigeonneage, sinon le soin qui a été mis à l'enlèvement du mortier, après le premier grattage, aurait donné un meilleur résultat.

Nous présumions aussi que des peintures devaient avoir orné la grande nef. La preuve s'en trouve aujourd'hui établie. Partout on relève des traces de peintures, voire des fragments de figures avec inscriptions gothiqués. Sur les piliers, ainsi qu'au-dessus des arcades ont existé des figures. Peut-être même y avait-il une troisième rangée de figures entre les fenêtres de la claire-voie.

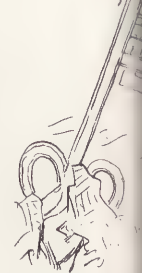
Dans le chœur existe également, mais faiblement visible, un ange soutenant une draperie ainsi qu'un fragment d'écusson étoilé avec la date 1560. A cet endroit se trouvait primitivement une maison pour le Saint Sacrement.

Dans l'abside du transept sud, il y a encore des peintures en assez bon état. Elles représentent un personnage agenouillé, un moine et une maison seigneuriale. Le reste de cette peinture est encore caché par un mur qui sera prochainement démoli.

Au point de vue des idées émises par le *Bulletin*, nous pouvons donc invoquer ici un témoin de plus contre ceux qui prétendent que nos églises n'étaient pas peintes au moyen âge et rapprocher son sort de celui que subirent les peintures découvertes jadis à certaines églises de la même region.

Citons, par exemple, le cas de Hoxem. M. Wauters nous renseigne que cette église a été peinte et un vieux paysan nous a rapporté qu'il avait vu sur le mur sud de la grand nef un Christ peint. Actuellement, au piédroit de la porte du jubé, se remarque un fragment d'une vingtaine de centimètres de haut, représentant des petites figures entourées de flammes. Les derniers vestiges d'une série de peintures disparues lors d'un recrépissage, il y a 40 ans, ont été définitivement perdus lors de la restauration de l'église. Une remarque analogue est à faire pour Grimde. »

ARTHUR VAN GRAMBEREN.



Clef de saint P
au jugement der
Croquis A. v. G

Cette réponse suffit à montrer

la loyauté, l'impartialité et aussi l'indépendance de notre informateur. Sa précédente



CHEF D'ÉVÊQUE. Croquis A. v. G

communication ne permettait pas, d'ailleurs, de les mettre en doute.

C'est pourquoi la première partie de la lettre de M. Algoet nous a causé quelque surprise. Elle n'aura pas moins surpris nos lecteurs. Car aucun de ceux-ci n'aura vu dans la notice de notre collaborateur, M. Arthur van Gramberen, une allusion quelconque au travail de M. Algoet. Il est impossible que celui-ci ait pu être visé puisqu'au moment où l'article en question fut écrit, — et cela résulte de ses termes mêmes, — le spécialiste, chargé d'enlever le mortier restant non seulement n'avait pas commencé son travail, mais n'était pas même désigné.

S'il en avait été autrement et si le *Bulletin* en avait été informé et avait jugé utile d'émettre une critique ou une réserve, il l'eût fait, selon son habitude, ouvertement. Nos lecteurs savent que notre critique est franche, et nos meilleurs amis sont généralement ceux qu'elle se permet de châtier le plus. Au surplus, le *Bulletin* (c'est une ligne de conduite adoptée par lui depuis l'origine) ne traite pas de questions de personnes ; les faits qu'ils renseigne lui paraissent intéressants à raison de l'enseignement qui en découle.

Nous n'avons donc eu aucune raison de soupçonner que le travail de décrépissage à Neerheylissem n'avait pas été fait « avec un soin méticuleux » et nous admettons volontiers, puisqu'il nous le *certifie,* que M. Algoet a « le souci et l'amour de la conservation de tout ce qui peut relever la splendeur des monuments du moyen âge. » Bref, l'articulet de M. Arthur van Gramberen n'impliquait aucun reproche à l'adresse de M. Algoet et, d'autre part, son information rendait compte du souci de l'architecte ; le fait même de désigner un spécialiste pour l'enlèvement du mortier dénonce l'importance attachée par M. Langerock à la découverte et à sa conservation. Il faut le louer d'avoir estimé que le premier grattage s'il n'avait pas été préjudiciable, était tout au moins dangereux ? M. van Gramberen a jugé que les peintures avaient été endommagées, et il a bien vu. Ces dégâts étaient-ils le fait des maçons ? Le détail est vraiment sans importance.





Au transept sud.
Croquis A. v. G.

Qui, d'ailleurs, parmi ceux qui savent comment des découvertes du genre se sont tant de fois faites, n'eût pensé qu'il en ait encore été de même ? Or, la note de la rédaction tout en se rapportant à ce point avait pour but de faire valoir un principe, en mettant à l'index une pratique constante.

On sait par des découvertes, de jour en jour plus nombreuses, que les murs de nos anciennes églises ont été jadis ornés de peintures [1]. Dès lors, l'attention des maçons chargés du décrépissage devrait être constamment appelée sur une éventualité semblable et, dès la première apparence d'une découverte, un spécialiste devrait être chargé de conduire le travail, de recueillir, de relever ses résultats.

Et cela est désirable non seulement en vue de la conservation d'un document d'art ancien, qui peut avoir son prix, mais en tant qu'indication pour la restauration complète et bien comprise. Car, ou bien que l'on veuille, en restaurant, atteindre au rétablissement d'un état ancien certain ou probable, ou bien que l'objectif du restaurateur soit, comme le nôtre, de relever un édifice déchu à une splendeur qui approche de sa plénitude, dans les deux cas puisqu'ici la vérité historique est d'accord avec l'objectif esthétique, il faut inscrire au programme des restaurations la décoration polychrome.

Nous croyons que toutes les églises anciennes aussi bien que les modernes, pour atteindre complètement à leur but architectural, doivent être décorées. La couleur, par quelque procédé que ce soit, doit venir en complément indispensable des lignes et des reliefs. Or, voilà ce qui n'est pas admis dans le régime actuel de nos restaurations monumentales.

La question pouvait être soulevée à propos des découvertes de Neerheylissem, et encore une fois sans que la personnalité du restaurateur dût être mise en cause. On sait bien que de moins en moins les architectes sont responsables de leurs travaux de ce genre, puisqu'ils sont soumis à des contrôles toujours plus étroits, et que l'attitude de la Commission des monuments, par exemple, devient de plus en plus dirigeante. La situation des artistes en est souvent rendue fort pénible. La Commission des monuments est composée de plusieurs partis, qui se discutent volontiers l'un l'autre, et, notamment, les partisans de la décoration picturale n'y sont pas, croyons-nous, les plus nombreux. On ne sait donc jamais à qui imputer les responsabilités, en supposant que l'on ait le rôle et le goût de les rechercher ; ce qui n'est pas notre affaire. N'en disons pas davantage sur ce point et revenons au fond de la question.

En matière de peintures anciennes, nous ne nous bornons pas à désirer la conservation des découvertes. Nous en sommes même les adversaires, sauf des cas exceptionnels, lorsqu'elles sont trop médiocres, ou ruinées au point de ne plus pouvoir être restaurées, ni reproduites. Elles sont alors devenues une cause d'enlaidissement et non un motif d'ornementation. Mais nous voulons qu'on retienne *pratiquement* le principe de ces œuvres anciennes.

Et que dit ce principe? *Il faut que les*

1. On le savait particulièrement dans les deux cas cités plus haut par M. VAN GRAMBEREN, *Hoxem* (v. *Bulletin*, 1re année, p. 371) et *Grimde* (v. *Bulletin*, 2e année, p. 76).

*églises soient décorées*. Elles l'ont été chez nous (à preuve : Neerheylissem, Grimde, etc.) jusqu'au XVII^e siècle. Restaurons donc les anciennes peintures quand nous en voyons la possibilité et l'*avantage*, sinon mettons de nouvelles peintures. Dans aucun cas, ne laissons les murs à nu.

Est-ce là ce qu'on fera à Neerheylissem ? Souhaitons-le. L'expérience nous dit pourtant de demeurer sceptiques. Le rapport de la Commission royale des Monuments n'est pas encourageant non plus. Il en résulte, en effet : 1° qu'il ne faut pas espérer conserver ; 2° qu'on ne peut donc pas restaurer ; 3° qu'il n'y a pas lieu de rétablir ni de reproduire [1]. Admettons ces trois points comme fondés, mais soulevons un dernier point plus important à notre avis : Va-t-on remplacer ces peintures ? Va-t-on faire de l'église un édifice complet, vivant, ou bien le vieux temple roman sortira-t-il de cette restauration froid, terne, sans vie, à l'état de demi-ruine, à l'état de squelette ? Voilà la question. C'est celle que posait la note de l'article incriminé par M. Algoet. Espérons que celui-ci est d'accord avec nous sur le principe, en admettant que, pour « relever la splendeur des monuments du moyen âge », il faut plus que « le souci et l'amour de la conservation ». Finalement, espérons qu'en fait nous verrons dans la restauration de Neerheylissem l'application de ce principe. Sur ce point, M. Algoet, inspiré au besoin par M. l'architecte Langerock, pourrait peut-être nous fixer.

Eventuellement, nous l'en remercions d'avance.

EGÉE.

1. Il est possible que les peintures de Neerheylissem sont de celles qui ne méritent ni la conservation, ni, partant, la restauration, ni, vu leur qualité, le rétablissement. Il nous semble cependant qu'elles renferment un intérêt assez considérable, dans le fait de leur importance et en ce qu'elles sont susceptibles de procurer certains renseignements quant à un ensemble d'ancienne polychromie historiée.

# LA CRITIQUE.



A critique n'offusque point un homme d'esprit. Un artiste ne doit jamais se blesser d'une critique impartiale. L'œuvre d'art ne va-t-elle pas au-devant de la critique ? En produisant avec la conscience de son rôle, c'est-à-dire dans l'intention d'agir par son travail sur la pensée et sur le sentiment du peuple, dans le désir de se trouver en conformité d'idéal et de tendances avec lui, l'artiste sait que son ouvrage relève du jugement public et, en particulier, des organes de ce jugement.

⁂

Le critique doit se pénétrer de sa mission au même point que l'artiste. Il ne peut avoir en vue que la mise en valeur du principe, que la défense de ce que au fond de lui-même, il estime être le bien et la vérité. Son rôle d'éducateur est parallèle au rôle du praticien. Il redresse ou il appuie, il rectifie ou il encourage. La pratique de l'art révèle des

tendances diverses, activement, quelquefois violemment contradictoires. La critique ne les dénonce pas moins nettement. Dans chaque armée de l'art, les praticiens constituent la ligne d'attaque, les critiques la ligne d'appui. Les premiers possèdent les armes offensives de l'Idée. Les seconds portent, en outre, son équipement défensif. Mais le critique doit avoir, de plus, les qualités du juge du camp. Car, s'il lui faut quelquefois frapper fort, il doit toujours frapper juste, éviter autant qu'il le peut la passion et ne jamais quitter l'impartialité.

**

L'artiste que blesse une critique émise de bonne foi donne la preuve de son orgueil ou de sa faiblesse.

La critique — et c'est ce qui assure l'utilité finale de son action — n'a pas de prise durable contre la vérité ni même contre une conviction indomptable : l'une et l'autre impliquent assez de force et d'énergie, de ressort et de ténacité pour résister ou pour réagir contre l'opinion publique du moment. La lutte longue et souvent pénible, mais finalement victorieuse, contre la critique a été le sort de tous les artistes pionniers d'une nouvelle forme d'idéal.

Il en est autrement des orgueilleux. Ceux-ci s'abusent par l'opinion exagérée qu'ils ont de leur propre valeur. La critique les trouble dans l'attente des louanges qu'ils se promettaient ; elle les blesse, elle les laisse impuissants. Rarement elle les corrige, le plus souvent elle s'en fait des adversaires déterminés, passionnés, aveugles, injustes.

Les artistes intéressés ne supportent pas davantage la critique. Selon leur propre cœur, ils ne la comprennent que dupe ou mercantile. Parmi toutes les qualités de l'artiste dont l'absence cause la stérilité, le désintéressement est à mettre en première ligne. L'artiste est homme ; il peut aimer à jouir des honneurs et de la fortune que lui procure son art. Mais, avant cela, il doit cultiver son art pour lui-même, c'est-à-dire pour le bien qu'il peut faire, pour la vérité qu'il peut répandre. Cet artiste digne de son nom comprend la raison d'être de la critique, il sait rendre hommage à la bonne foi d'un jugement. Il conçoit la recherche de la justice en commun avec le critique, et cette pensée lui rend légère la portée de la critique sur ses intérêts. Au contraire, l'artiste intéressé ne pardonne pas à son juge la liberté de son opinion.

Quant aux autres faiblesses de l'artiste, la critique par ses directions les a souvent corrigées et réconfortées, lorsque le fond ne manquait point.

Dr VERAEGT.



# DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES [1], PAR S. CHARLES BORROMÉE.

XXVII. **Des tombeaux et des cimetières.**



*ES tombeaux*. La sépulture dans les églises étant un privilège des évêques, des prêtres et des clercs, il ne sera pas hors de propos d'en dire ici quelques mots.

L'évêque sera enseveli dans sa cathédrale, en avant du chœur et au haut de la grande nef. Si cet endroit ne convient pas, on en choisira un autre qui soit bien en rapport avec la dignité épiscopale, mais en dehors du chœur et de la chapelle majeure [2].

La sépulture des évêques sera distincte de celle des chanoines et elle portera des inscriptions et des emblèmes destinés à la faire reconnaître.

A droite du caveau des évêques, il y en aura deux pour les chanoines et deux autres, à gauche, pour les prêtres et les clercs de la cathédrale.

Dans les collégiales, on établira trois caveaux en avant du chœur ou en tout autre endroit plus convenable, à l'exclusion du chœur et de toute chapelle. Le caveau du milieu est réservé aux recteurs de ces églises, celui de droite aux chanoines et celui de gauche aux autres prêtres et aux clercs.

Dans les églises paroissiales, il doit y en avoir deux : un pour les curés et l'autre pour les clercs.

Il faut le consentement de l'évêque pour ensevelir des laïques dans une église et encore leurs tombeaux ne peuvent être placés à moins de trois coudées ($1^{m}18$) des degrés de l'autel. Il est entendu qu'ils doivent être en dehors du chœur et de toute chapelle majeure ou mineure.

Les sépultures des laïques doivent être voûtées et ne pas dépasser le niveau du pavé de l'église. Elles seront placées l'une en face de l'autre aux deux côtés de l'église.

Elles doivent être recouvertes de deux dalles, en pierre solide, de forme rectangulaire ou de toute autre forme convenable.

Entre les deux dalles, il y aura un espace libre; la pierre inférieure sera brute et la dalle supérieure sera polie, parfaitement de niveau avec le pavé et s'adaptant exactement à l'ouverture de la tombe.

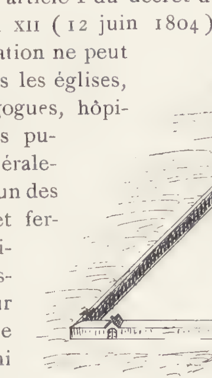
Le centre de la dalle supérieure sera muni d'un anneau qu'on aura soin de ne pas laisser dépasser. Il est même préférable qu'il y ait deux anneaux dans lesquels on introduirait une barre de fer pour soulever la pierre plus facilement.

1. Voir *Bulletin des Métiers d'art*, 5e année, p. 245.

2. Cette règle n'a pas toujours été observée. On trouve des tombeaux d'évêques aux chœurs d'Ypres, de Gand, etc., des tombeaux de princes à la cathédrale d'Ypres, à Bruxelles (Ste-Gudule), etc. (N. d. l. R.) Saint Charles donne dans la suite des détails sur la sépulture dans les églises des ecclésiastiques, chanoines, curés, clercs et même des laïques. Dans l'état actuel de notre législation, aucune inhumation ne peut plus avoir lieu dans les églises depuis le décret du 23 prairial an XII.

Les inscriptions et les divers ornements que l'on gravera sur la dalle ne seront pas en relief ; ils ne seront pas davantage formés en marbre de différentes couleurs, à moins d'une autorisation spéciale de l'évêque [1]. Il est interdit de représenter sur cette pierre la croix ou toute autre image pieuse ; il ne convient pas, en effet, que ces images soient exposées à être couvertes de boue, de poussière ou de crachats, ou à être foulées aux pieds.

*Des cimetières.* Parlons à présent des cimetières, que nous désirons vivement voir rétablir avec l'aide des évêques de notre province. L'ancienne coutume d'enterrer les morts dans les cimetières a toujours été approuvée par les Pères [2].



CIMETIÈRE D'APRÈS LES PRESCRIPTIONS DE SAINT CHARLES BORROMÉE, PAR A. VAN GRAMBEREN.

1. D'après l'article I du décret du 23 prairial an XII (12 juin 1804), aucune inhumation ne peut avoir lieu dans les églises, temples, synagogues, hôpitaux, chapelles publiques et généralement dans aucun des édifices clos et fermés où les citoyens se rassemblent pour la célébration de leurs cultes, ni dans l'enceinte des villes et des bourgs.

Il n'existe dans la législation belge aucune exception formelle à cette prohibition en faveur des archevêques, des évêques et des membres de la Famille Royale. Cependant, cette exception existe en réalité. Depuis 1804, comme avant cette époque, des archevêques et évêques, ainsi que des membres de la Famille Royale ont été inhumés dans les églises. Mais en 1864, après l'inhumation de Mgr Delebecque dans le caveau épiscopal, le bourgmestre de Gand crut devoir risquer, en faveur de la stricte légalité, quelques timides et inefficaces protestations. En 1867, le libéralisme poursuivit M. Genneré, doyen du Chapitre de Malines, pour avoir fait inhumer le corps embaumé de S. Em. le Cardinal Sterckx dans la crypte de la cathédrale Le même scandale se renouvela en 1872 à la mort de S. G. Mgr Labis, évêque de Tournai.

En France, les articles 1 et 8 du décret du 20 février 1806 autorisent d'une manière générale et permanente, sans qu'il faille demander une permission spéciale, la sépulture des grands dignitaires, des sénateurs et des grands officiers de la Légion d'honneur dans l'église Sainte-Geneviève, à Paris. Le décret du 26 mars 1811 a ordonné que le décret de 1806 serait applicable aux cardinaux. A la mort d'un évêque, les vicaires capitulaires ou le doyen du Chapitre demandent au ministre des cultes l'autorisation de faire enterrer le prélat dans les caveaux de sa cathédrale. Cette demande n'a jamais été refusée. Pourquoi serait-on plus scrupuleux en Belgique ?

Les caveaux funéraires existant dans les églises italiennes au moins depuis le XVIᵉ siècle, il est probable que c'est à ceux-ci que saint Charles fait allusion dans ce paragraphe sous le nom de *sepulcrum* (tombeau), du moins pour la sépulture des évêques.

2. C'était l'usage chez les Grecs et les Romains de brûler les cadavres. On renfermait leurs cendres dans des urnes de marbre, de pierre, de terre cuite ou dans des sarcophages, et ces restes étaient entourés de monuments à la mémoire du défunt, ou on les plaçait dans des cavités pratiquées dans le roc. Les chrétiens ensevelirent d'abord leurs morts dans les catacombes. Quand les églises purent s'élever sur le sol, on voulut être enterré sinon dans leur enceinte, ce qui n'était pas permis dans les premiers siècles, au moins le plus près possible de leurs murs, sous l'égout du toit.

Certains cimetières sont placés devant les églises, d'autres derrière ; on en trouve au midi, au nord ; certains entourent complètement l'église.

Cependant il ne convient pas de les placer devant les églises, quand on peut les placer sur le côté. Sans doute, il a l'avantage d'exciter les fidèles qui le traversent en se rendant dans le lieu saint à la charité envers les défunts et au souvenir de la destinée de l'homme. Mais il a l'inconvénient d'être ouvert aux animaux, exposé à la profanation, soumis à des servitudes et de servir de lieu de réunion ou de promenade. Aussi vaut-il mieux le placer sur le côté de l'église, de préférence au nord [1]. On évitera aussi le voisinage des demeures du clergé, car toute servitude est sévèrement interdite : il ne convient pas qu'un passage continuel ait lieu à travers le cimetière ni que des maisons aient vue ou déversent les eaux de pluie sur le champ funèbre.

Le plan du cimetière dessinera un carré ou un rectangle, selon le jugement de l'architecte et la place dont on dispose ; sa grandeur sera proportionnée à la population du pays.

Il sera clos de trois côtés par un mur qui aura environ sept coudées (2m80) d'élévation. Au cas où l'on ne pourrait pas faire les frais d'un mur si élevé, il faudrait tout au moins un mur de trois coudées (1m20), afin d'éloigner les animaux du cimetière. Les murs seront enduits de chaux à l'intérieur et à l'extérieur et, dans les paroisses importantes, entourés d'un portique à l'intérieur, sous lequel on pourra placer des tombeaux de distance en distance, en suivant les règles

C'est au v<sup>e</sup> siècle que s'introduisit l'usage général d'enterrer dans les églises. D'abord les grands personnages furent déposés dans l'atrium et sous le portique et, peu à peu, on enterra dans le temple tous les fidèles indistinctement.

On vit bientôt dans cet usage un manque de respect pour les églises et le Concile de Prague, en 563, défendit d'inhumer qui que ce fût dans l'intérieur des basiliques. Théodulphe, évêque d'Orléans au IXe siècle, se plaint de voir les églises transformées en cimetières, et il n'admet ce privilège que pour les prêtres et les laïques dont la vie avait été sainte et pure. Les abus continuant, Charlemagne seconda les évêques en portant la défense d'enterrer dans les églises. Malgré ces défenses, l'usage existe toujours au Xe siècle et les morts sont enterrés non seulement dans les chapelles et les nefs latérales, mais aussi dans la nef principale. Au XIe siècle, l'usage est devenu général et les pierres tombales envahissent tout le sol de l'église. Des tombeaux, plus ou moins riches, sont érigés sur les tombes ; ils sont construits en pierre, en ardoise, en marbre blanc ou noir ; le bronze et l'argent sont employés pour les décorer.

On continua à enterrer dans les églises jusqu'à la Révolution française. Cependant après le VIe siècle, la sépulture dans les églises était plutôt un privilège ; le seul titre de bienfaiteur suffisait pour en jouir.

C'est donc dans les cimetières que la masse des fidèles a été inhumée depuis le VIe siècle ; les églises furent bientôt entourées de vastes champs de repos.

Mais dans les villes populeuses on ne tarda pas à reconnaître les inconvénients et les dangers même de cet usage. Les églises devaient grouper autour d'elles certaines dépendances nécessaires. Au milieu des villes encloses de murailles, le terrain devenait rare à mesure que la population augmentait et il fallut renoncer à conserver ces enceintes uniquement destinées à la sépulture.

Si les cimetières sont écartés des églises, comme c'est aujourd'hui l'ordinaire, « il convient, dit Barbier de Montault, que, pour éviter les exhalaisons fétides, ils soient placés au nord ». La situation sur une colline est préférable à toute autre, parce que alors l'air est plus pur et que le terrain, plus sec, conserve mieux les corps.

Le cimetière s'oriente comme une église. Ainsi sa porte d'entrée ouvrira à l'ouest et sa chapelle mortuaire regardera par son chevet le soleil levant.

1. D'après la tradition, le Nord est considéré comme emblème de la mort à cause du froid qui y règne.

données [1]. Si les portiques font défaut, du moins les murs seront ornés, en certains endroits, de peintures religieuses [2].

Au milieu du cimetière s'élèvera une haute croix de fer, de marbre, de pierre ou de bois ; elle sera placée sur un socle de pierre ou de maçonnerie et, s'il est possible, elle sera abritée d'un toit.

Une chapelle sera construite à l'orient; elle sera dotée de tout ce qui est nécessaire à la célébration du saint Sacrifice de la Messe.

On placera à l'entrée du cimetière un vase d'eau bénite avec son aspersoir. Ce dernier ne sera pas attaché, afin que, de temps à autre, on puisse jeter de l'eau bénite sur les tombes [3].

Dans un angle du cimetière sera un réduit entouré de murs et voûté, dans lequel on déposera les ossements provenant des exhumations. Cet ossuaire se trouvera en un endroit bien visible [4].

On pourra percer trois portes dans le mur de façade du cimetière, à moins que la situation des lieux n'exige une ou plusieurs portes dans les murs de côté [5].

Si le cimetière longe l'église, une porte pratiquée de ce côté dans le mur facilitera la sortie des cortèges funèbres et des processions [6]. Au-dessus de la porte principale se trouvera l'image peinte ou sculptée de la croix, au bas de laquelle sera peint un crâne humain [7].

Toutes les portes seront très solides et fermées à clef; elles ne pourront rester ouvertes que pendant une cérémonie funèbre.

A l'extérieur et à l'intérieur du cimetière, il n'y aura ni vignes, ni arbres, même ne portant pas de fruits, ni monceaux de bois ou de pierres, ni rien de ce qui peut être contraire à la sainteté et à la beauté du lieu [8].

*(A suivre.)*

Traduction et annotations de M. l'abbé Serville.

1. L'Italie, qu'il faut souvent citer comme modèle, a imaginé d'entourer le cimetière d'un portique, en manière de cloître Ce portique tourne autour des murs, auxquels il adhère et aboutit à la chapelle funèbre ; outre qu'il est très commode pour les processions, il offre des places réservées pour les personnes les plus marquantes qui y ont leurs monuments et de vastes surfaces pour une décoration peinte.

Un des plus remarquables monuments de ce genre est le Campo-Santo (cimetière) de Pise.

2. Dans les cimetières de Saint-Jean de Latran et du Saint-Esprit, à Rome, les stations du chemin de la croix y ont été figurées à fresques. Au cimetière de Saint-Laurent hors les Murs, les stations forment autant d'édicules séparés, rangés de chaque côté de l'allée centrale qui conduit à la chapelle mortuaire.

3. Ce bénitier, encastré dans le mur, sera à sa vraie place près de la porte. Cet usage a disparu.

4. Cette prescription si sage était autrefois exécutée partout. Ce même esprit de vénération pour les corps qui reposent dans les cimetières, en attendant la résurrection générale, respire dans chacune des prescriptions suivantes.

5. La porte du milieu ne s'ouvrira que pour les enterrements. Une des portes latérales servira aux visiteurs de chaque jour et la troisième donnera directement sur l'enceinte réservée aux non-catholiques. (Barbier de Montault.)

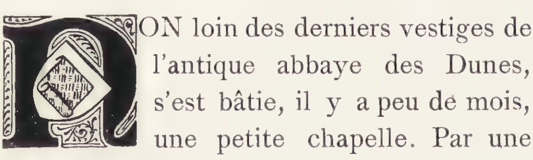
6. Dans plusieurs églises on trouve, au Nord, une porte murée, qui servait d'entrée au cimetière. Nous remarquons cette particularité à l'ancienne église de Bost, Grimde, Lincent, Neerheylissem, etc. (A.v.G.)

7. Pour mieux préciser la signification de ce symbole, aucun texte ne conviendrait mieux que celui du prophète Osée (xiii, 14) : « *O mors, ero mors tua.* O mort ! je serai ta mort, » ce qui indique le triomphe des élus sur la mort au jour de la résurrection générale.

8. L'usage a permis des arbres au feuillage sombre et toujours vert qui suggère des pensées d'immortalité, comme le cyprès, le thuya, l'if, le sapin, le buis.

Plusieurs de nos anciens cimetières sont ainsi encadrés de poésie et de piété. Il faut combattre la tendance d'esprit païen et frivole, qui consiste à faire de nos cimetières des parcs de promenade.

# LA CHAPELLE DU Bx IDESBALD, A COXYDE.



ON loin des derniers vestiges de l'antique abbaye des Dunes, s'est bâtie, il y a peu de mois, une petite chapelle. Par une idée assurément heureuse, on lui a donné le vocable du bienheureux Idesbald, le troisième abbé des Dunes, qui vécut en se sanctifiant dans cette sauvage région et dont le corps, longtemps conservé à l'église de l'ancienne abbaye des Dunes à Bruges, repose aujourd'hui dans la chapelle de l'hospice de la Potterie, en cette même ville.

A Coxyde, la dune atteint une profondeur de près d'une lieue et, grâce à cette étendue, sa beauté sauvage, sa grandeur farouche défient les projets d'*embellissement*. C'est ce paysage vierge que recherchent certains villégiaturistes. Des villas se sont élevées au sommet des dunes, d'où le regard s'étend par-dessus les sables blancs et les joncs verts jusqu'aux flots que sillonnent les barques de pêche.

Les propriétaires des terrains, intéressés à l'avenir de cette contrée, ont estimé avec raison qu'une chapelle était nécessaire à cet endroit pour le service religieux des résidents voisins.

Telle est la genèse économique de cette petite construction, bâtie sur la propriété de M. Lafosse, de Bruxelles, par l'entrepreneur Follet, de La Panne, selon les plans de M. l'architecte Knein, de Bruxelles.

Pour permettre la bonne appréciation de cet ouvrage, il convient d'en renseigner le prix : la construction a coûté environ la somme de quatre mille et cinq cents francs.

Etant donnée la raison d'être de l'édifice, lequel ne constitue ni une chapelle votive, ni même un édifice du culte définitif, cette parcimonie n'étonne point. Il s'agit ici d'un modeste sanctuaire, situé au centre d'habitations dispersées formant un commencement d'agglomération, capable de contenir un petit nombre de personnes et destiné par le fait à être remplacé le jour où son importance cesserait de répondre à celle de la population environnante.

Ces considérations amènent une observation à la louange du propriétaire et de l'architecte : où d'autres se seraient contentés de produire un baraquement, un hangar informe, ceux-ci se sont efforcés de donner une œuvre pittoresque et avenante. Cette recherche de beauté est à rapprocher de la désinvolture qui préside généralement à la construction des églises provisoires.

La petite construction dont il s'agit est bâtie au sommet d'une dune, sur le plan d'un quadrilatère régulier, avec, en annexe, une sacristie et un auvent-portique. Elle est construite en matériaux ordinaires, en briques locales. Ses murs ont été lavés à la chaux. Sa couverture est en tuiles rouges. Des contreforts appuient les pignons. Un petit campanile, où se balancera la clochette nécessaire, surmonte la façade occidentale. Nos gravures, qui représentent la chapelle du N.-O. et du S.-O., nous dispensent d'une description plus longue.

Etant données les limites pécuniaires de son projet, l'architecte s'est vu obligé de chercher dans les lignes nécessairement sobres, dans les masses forcément simples, les éléments du caractère architectural voulu. Il a dû faire de l'art sans ornement, de l'architecture sans décoration. A cela rien d'impossible, mais il a éprouvé la pierre de touche du véritable artiste. Il faut bien reconnaître qu'il ne s'en est pas tiré avec déshonneur ; mais il s'en faut de beaucoup qu'il ait fait la démonstration d'une science complète et d'un sentiment sûr. Les anciens maçons de la contrée auraient fait infiniment mieux. Et il existe encore, dans le Veurne-Ambacht, mainte chapelle, élevée à l'âge qu'on peut appeler des « basses époques », qui, si elle n'est pas répondante à un programme identique, révèle pourtant des qualités esthétiques autrement fortes, autrement sûres, autrement spontanées et surtout bien plus élevées que cette chapelle.

Nous aimons cependant à reconnaître en cette dernière l'expression d'une personnalité qui s'appartient, un effort, parti du vrai principe, celui de l'utilité, et retirant ses ressources ornementales du fond même de la construction. Et, sans doute, sous le rapport pratique le résultat est satisfaisant. Le principe esthétique fondamental est bon. En ce qui concerne son application, il n'en est plus tout à fait de même.



CHAPELLE DU BIENHEUREUX IDESBALD A COXYDE. VUE DU NORD-OUEST.

Arch. M. Knein.
Phot. de M. F. Orban de Xivry.

Au premier abord, le goût approuve. Il répond ainsi à l'originalité de la construction, à son accord avec le milieu, puis cherchant plus avant, à l'harmonie des proportions, à

un sentiment esthétique, d'ailleurs accessible sans effort, parce qu'il est assurément naturel, franc et d'une élévation abordable. La construction a un air bon enfant, une façon d'élégance qui nous attire... parce qu'elle vient à nous.

désintéressés de sa destination. Celle-ci leur indique à la fois et l'objet pratique de la construction et son caractère idéal souhaitable. Dès lors, l'opinion se modifie. Pratiquement il se peut que cette bâtisse ne soit qu'un local de réunion religieuse, à l'instar des



Arch. M. Knein.
Phot. de M. F. Orban de Xivry.

CHAPELLE DU BIENHEUREUX IDESBALD
A COXYDE. VUE DU SUD-OUEST.

Beaucoup passent outre en gardant cette impression. D'autres restent. Les meilleures parties les retiennent d'abord et leur en font remarquer ensuite de moins réussies. La réflexion vient. On voit où et comment l'artiste a trouvé les moyens d'expression de son œuvre et l'on se dit qu'il eût pu quelquefois en user mieux. Ce point d'arrêt, somme toute, ne déprécie pas considérablement l'ouvrage. Mais les réfléchis vont plus loin. Ils se demandent ce que l'artiste a voulu. Ils ne regardent plus l'œuvre en dilettantes

temples protestants. Mais non, cette construction doit être une église, elle renferme un sanctuaire! En matière sacrée, l'Idée a une importance considérable. Cet humble lieu, asile de la Toute-Puissance, se trouverait grandi s'il était le fruit de l'effort d'un peuple malheureux, d'un temps misérable, s'il avait été élevé par des mains grossières et malhabiles, inaptes à traduire un sentiment délicat, une pensée élevée. Mais si ce n'est point cela? Et surtout s'il faut se dire, après comparaison, que des artisans de village ont

mieux fait jadis? Dès lors, son air familier semble dépourvu de distinction, la pénurie des moyens apparaît comme une misère voulue, comme un défaut de dignité; le pseudo-naturel se transforme en une absence de sincérité.

Ce dernier mouvement du spectacteur est le bon, car il est seul fondé sur les vrais termes du problème. Une construction ne relève pas seulement de son milieu et de ses éléments techniques, mais, avant tout, d'elle-même, de son but, de sa destination spéciale.

C'est pourquoi on regrette de voir un talent réel en désaccord avec le critère de la perfection abordable. Force est de voir qu'il a posé ses calculs si habiles à côté du problème.

Il est toujours instructif d'approfondir quelque peu un cas de ce genre.

Analysons donc les éléments dont se compose cette construction.

Une chose nous frappe tout d'abord : ces murs blanchis, qui accentuent singulièrement les proportions et les lignes modestes de la construction. Le lavage à la chaux peut certes avoir ses raisons d'être : propreté ou hygiène; mais son usage à l'extérieur semble plutôt s'être établi dans le nord en même temps que le crépissage au mortier, sous la poussée de la *mode du blanc*, qui, pendant plus d'un siècle, a régné. La question, dans ce cas, est de savoir si le résultat est beau. Ce blanc absolu, violent, presque étincelant parfois sous le jour vif des bords de la mer, est-il agréable ? La brique, en ce pays, est d'un ton discret qui se patine bien, qui s'allie parfaitement aux teintes du paysage et qui, enfin, a le grand avantage de donner, aux murs pauvres en détails, du jeu et du mouvement par le relief et la couleur, que le blanc de la chaux a pour effet d'annihiler. Il est bien probable que l'architecte n'a cherché ici qu'un effet de pittoresque d'accord avec son concept de la simplicité. Il en est de même des autres rares détails décoratifs qu'il a cru pouvoir utiliser. Que font donc ces petites baies, placées en asymétrie voulue et que l'on aperçoit à la façade occidentale? Croit-on qu'il y aît de la sincérité d'abord, de la convenance ensuite, à rappeler de la sorte les niches, parfois encore habitées, que le passant trouve au creux des vieux murs, le long des vieilles routes? De tels moyens sont peu dignes de l'architecture. Leur place est plutôt aux toiles de théâtre. Si, au contraire, l'architecte a voulu, en se souvenant d'un mode de décoration traditionel dans la région, diminuer par une baie aveugle la nudité de la surface murale, il faut bien convenir qu'il n'a trouvé ni le bon endroit, ni les belles proportions, ni le tracé expressif qu'il aurait pu souhaiter. L'action des contreforts est beaucoup plus heureuse. Au contraire du motif précédent, leur disposition doit être basée sur une cause d'ordre constructif. Ces renforts de la muraille doivent se raisonner, ils ne se justifient qu'aux points les plus utiles. Placés aux bons endroits, leur appoint décoratif peut être considérable. On le comprend très bien à la muraille sud, qu'ils divisent en travées au droit de la charpente, qu'ils semblent relever et dont ils augmentent la force effective et apparente. Au pignon occidental ils sont moins expressifs. Que l'on songe à la ressource d'expression qu'ils eussent offert à cette façade si le pignon avait été plus aigu et plus élevé!

Est-ce donc par nécessité budgétaire que l'architecte s'est vu contraint de n'accorder à sa toiture qu'une élévation médiocre? En ce pays surtout, une bonne toiture est essentielle à toute bonne construction.

Ce toit surbaissé appelle d'ailleurs un reproche en ce qui concerne l'adaptation du bâtiment à son cadre. N'est-ce point la toiture qui donne à toutes les constructions la plus grande part de leur caractère? Celle-ci se fût certainement mieux accordée à ce paysage désolé, mais mouvementé, si son angle avait mesuré 60 degrés. Il suffit d'en appeler à tous les anciens toits de chaume ou de tuiles qui réveillent de-ci de-là la lente sinuosité et la terne couleur des collines de sable. Ces anciennes constructions sont si bien alliées au paysage qu'elles semblent y avoir été apportées en même temps que les dunes elles-mêmes.

Rien ne vaut les leçons de l'art autochtone, qui ne varie qu'avec les besoins, qui ne se renouvelle qu'avec les moyens, qui tient trop à la réalité pour suivre le vol du caprice ou pour s'abandonner à des théories abstraites.

C'est la toiture qui a déterminé pour une grande part la masse de la construction. C'est principalement à cause d'elle que nous n'y voyons pas plus d'expression, plus de noblesse, plus d'élégance. C'est elle surtout qui trahit la plus grave négligence de l'architecte : l'oubli du caractère de la destination spéciale de l'édifice. Une croix, nulle au point de vue décoratif, maigre et mal proportionnée, à peine visible, nous dit, fort tard, que nous sommes en présence d'une église. A lui seul, un clocheton discret — les fermes en portent — n'est pas plus indicatif. Certes, ce petit clocher est un détail vraiment joli, bien proportionné, gracieux. Il est d'ailleurs parfaitement compris sous le rapport des matériaux de la contrée, et il rappelle plus d'un campanile à plus d'une chapelle ancienne des environs. Malheureusement il n'est point soutenu et cette finale gracieuse perd son caractère, faute d'une base expressive dont elle aurait naturellement jailli.

Les qualités de ce détail nous font d'autant plus regretter les défectuosités de l'ensemble. Quand nous considérons le toit plat, les fenêtres qu'aucun arc ne couronne, les pignons sans élan, les annexes vulgaires, — étirant l'édifice au lieu de l'appuyer : la sacristie qui fait songer à une laverie, l'auvent qui sent le hangar, — force nous est bien de reconnaître qu'on n'a point considéré ce qui aurait pu donner à la construction la distinction, l'élévation, la noblesse souhaitables.

Nous aimons à croire que c'est pure imprévoyance de l'architecte, nous ne voulons pas supposer qu'il y ait de sa part une intention raisonnée; le fait seul nous importe. Cette chapelle, pour parler franc, est un peu trop masure. Elle se confond trop avec la maison, la ferme ou la grange. L'art humble, c'est bien. C'est parfois une très jolie chose, concrètement parlant. En matière d'art sacré, c'est quelquefois l'admirable soumission à un besoin; ce n'est jamais un idéal.

L'art modeste est beau en ce sens qu'il nous montre l'artiste sachant faire *grand, noble, puissant, agréable jusque dans la pauvreté,* mais il ne consiste jamais à faire plus misérable que la situation ne le comporte, à simuler la pénurie, à chercher la petitesse. Ceci ne s'appelle plus de la mo-

destie. C'est de l'hypocrisie, de la pusillanimité, de l'impuissance ou de l'erreur.

Les hommes doivent être modestes de leurs propres œuvres et de leurs propres mérites, mais on ne comprend pas la modestie appliquée à la glorification de Dieu. Nos moyens pour célébrer sa gloire — par exemple en lui élevant un temple — nous obligent souvent à nous restreindre. En ce cas, sachons faire sérieusement, grandement, c'est-à-dire en mettant le solide avant le clinquant, la vraie beauté avant le brillant; mais n'amoindrissons pas les moyens dont nous disposons.

La maison de Dieu, si modeste qu'elle soit, doit s'élever au-dessus des maisons des hommes, elle doit pouvoir être distinguée comme un centre, comme un refuge autour duquel l'humanité se rallie. Dans ces terres désolées, la chapelle devrait s'élever au milieu des dunes comme un phare, ramenant l'habitant des alentours à la pensée du Créateur. Telle est la tendance de la religion, telle est une des raisons d'être de ses temples, telle est la loi de ses architectes.

On trouvera que c'est placer le ton de cette critique très haut, que c'est la faire bien longue, proportionnellement à l'importance de ce travail. C'est possible. Il nous a paru cependant que cette petite œuvre renfermait beaucoup de choses. De plus, elle est caractéristique de certain mouvement de notre architecture renaissante : beaucoup de talent personnel, de la recherche esthétique, un fonds de bons principes s'y rencontrent, mais aussi un oubli de sagesse, de calme et de réflexion sans lesquels l'application de ces principes est illusoire. D'autre part, des tendances idéales, peu chrétiennes, gouvernent ce mouvement. C'est particulièrement important en matière d'architecture religieuse.

A un point de vue plus immédiatement pratique, rappelons, parce que c'est opportun, une considération du début :

M. Knein, somme toute, mérite un bon point. A part nos réserves, la chapelle du bienheureux Idesbald peut être encore citée comme une construction provisoire sérieuse, entreprise avec l'intention de faire bien, à peu de frais. On pouvait faire mieux, mais ceci vaut déjà l'attention quand trop de nos églises provisoires sont vraiment misérables sous le rapport artistique. De vrais exemples de bonnes constructions de ce genre donnant les caractères de l'édifice à utilisation sacrée, à remploi facile et à construction économique, sont à chercher en Allemagne. A l'occasion, nous en publierons quelques exemples.

Pas n'est besoin pourtant d'aller au loin chercher des modèles. Nos voisins de l'est n'ont abouti aux résultats dont nous parlons qu'après l'étude des principes de leurs prédécesseurs. Que ne faisons-nous de même? Si M. Knein avait voulu se pénétrer un peu plus des anciennes chapelles de la contrée, sans rien copier, sans rien imiter, en ne retenant que les leçons de séculaire expérience et de traditionnelle sagesse, il nous aurait certes fourni un ouvrage plus délicat et plus charmant. C'est très bien de vouloir faire du neuf, mais il faut l'étayer de bonnes raisons.

Aimer le neuf parce que neuf et aimer le vieux parce que vieux, le premier malgré ses non-sens, le second quelles que soient ses désuétudes, c'est commettre, n'est-il pas vrai, la même sottise? SPECTATOR.

# LA RESTAURATION DU TRIFORIUM DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME, A BRUGES.



LES lecteurs du *Bulletin* se rappellent la *résurrection* du *triforium* de l'église Notre-Dame de Bruges. Nous en avons parlé à divers moments et nous avons publié quelques gravures de son état actuel [1]. Ce fut l'une des plus belles restaurations de Charles de Wulf, le distingué et regretté architecte brugeois, que son sentiment artistique particulièrement délicat, que son talent considérable proposaient à l'avenir comme un des principaux maîtres de notre architecture contemporaine. Sa trop courte carrière avait suffi à faire de lui le plus autorisé représentant de la rénovation architecturale de Bruges et on voit aujourd'hui en elle un moment caractéristique dans l'histoire de cette rénovation.

Grâce à l'obligeance de Mme Ch. de Wulf, de Bruges, nous avons reçu certains documents autographes de Ch. de Wulf où se trouvait renseignée d'une manière détaillée la découverte du *triforium* primitif. Nous avons cru qu'il serait intéressant de communiquer à nos lecteurs le bénéfice de ces détails.

Ch. de Wulf avait été chargé de rétablir les réseaux des fenêtres aux bas-côtés et ensuite à la claire-voie de l'église. Son projet ne tenait point compte du *triforium*, que l'on croyait avoir été édifié au XVIIIe siècle et dont rien, extérieurement, n'avait révélé de trace d'un état antérieur. Les seules données assez vagues relativement à un *triforium* primitif étaient fournies par un ancien tableau conservé dans la chambre des marguilliers. On avait trouvé bon de différer



VUE INTÉRIEURE DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME, AVANT LA RESTAURATION DU TRIFORIUM.

1. Voir *Bulletin*, 4e année, p. 377.

cette question difficile, quand sa solution s'imposa d'une manière assez imprévue. Les travaux des fenêtres de la claire-voie provoquèrent des fouilles à la base. Celles-ci amenèrent les premières découvertes.

Le 14 août 1901, feu Ch. de Wulf écrivait à la fabrique de l'église de Notre-Dame la lettre ci-dessous, dans laquelle il signalait l'opportunité de la restauration immédiate du *triforium*. Il convient enfin de noter que ce *triforium* amorça et fournit, en quelque sorte, la clef et la substance de la restauration de la façade occidentale, à l'étude de laquelle M. Delacencerie s'occupait depuis plusieurs années. Cette conséquence achève d'indiquer l'importance de la restauration très précise et très sûre du *triforium* de la nef.



L'ÉGLISE NOTRE-DAME AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE, D'APRÈS UN TABLEAU DE LA CHAMBRE DES MARGUILLIERS.

Messieurs,

J'ai l'honneur de vous faire savoir qu'avant d'entamer la restauration des fenêtres de la grande nef de votre église, il m'a semblé nécessaire d'examiner les parties de l'édifice sur lesquelles ces nouvelles fenêtres devaient prendre appui.

J'ai consigné le résultat de mes recherches dans une courte notice que je vous envoie ci-joint, en même temps qu'un plan de l'état actuel, ainsi qu'un projet de restauration d'une des travées de la grande nef.

La lecture de cette notice et l'examen de mes plans vous feront comprendre l'importance de la découverte que je viens de faire.



TRIFORIUM DE LA NEF, AVANT LA RESTAURATION.

Le triforium qui a été conservé dans votre église jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et que je crois avoir pu reconstituer aussi fidèlement que possible, présente des dispositions que nous ne retrouvons guère en Belgique dans les édifices de la même époque. C'èst un exemple unique.

Sa restauration contribuerait grandement à rendre à cette partie de l'église son cachet d'architecture tournaisienne, que l'on y reconnaît tant à la façade que dans les piliers, les fenêtres sous la tour et les arcatures des bas-côtés.

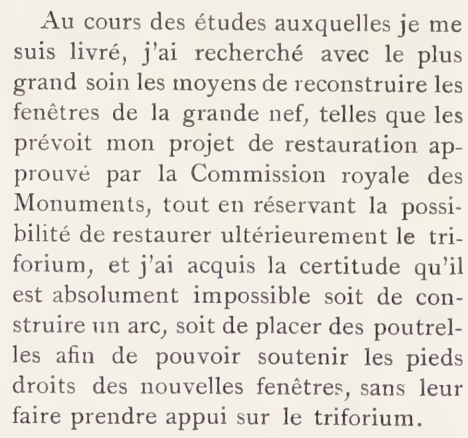
La restauration du triforium n'a pas été prévue dans le projet d'ensemble de la restauration des fenêtres, parce qu'à ce moment il était absolument impossible de prévoir les découvertes que je viens de faire.



L'ÉGLISE NOTRE-DAME AU XVIIe SIÈCLE.



DÉCOUVERTE DU TRIFORIUM PRIMITIF.



Au cours des études auxquelles je me suis livré, j'ai recherché avec le plus grand soin les moyens de reconstruire les fenêtres de la grande nef, telles que les prévoit mon projet de restauration approuvé par la Commission royale des Monuments, tout en réservant la possibilité de restaurer ultérieurement le triforium, et j'ai acquis la certitude qu'il est absolument impossible soit de construire un arc, soit de placer des poutrelles afin de pouvoir soutenir les pieds droits des nouvelles fenêtres, sans leur faire prendre appui sur le triforium.

D'autre part, s'il fallait reconstruire les nouvelles fenêtres sur le triforium maintenu dans ses formes actuelles, j'estime qu'il y aurait lieu de démolir celui-ci en très grande partie et de le reconstruire au moyen de matériaux neufs. Les débris qui ont été amoncelés au-dessus des arcades du triforium sont, en effet, jetés pêle-mêle, manquent de liaison et présentent de-ci de-là des creux considérables. Les pierres blanches taillées en « quart de rond » qui couronnent le triforium



DÉCOUVERTE DU TRIFORIUM PRIMITIF.

manquent de queue et d'aplomb. Toute cette moulure, de même que la plate-bande qui la surmonte, devraient être refaites en pierre.

Il y a lieu de considérer aussi que, si vous ordonniez ces reconstructions partielles, la restauration du triforium ne pourrait jamais plus être exécutée, si ce n'est à la seule condition de démolir le travail qui fait l'objet de l'entreprise actuelle.



FRAGMENT DU TRIFORIUM PRIMITIF.

Je n'ai pas voulu assumer la responsabilité de laisser construire les nouvelles fenêtres, telles qu'elles sont prévues, sans vous faire part de ces considérations. J'adresse également une copie du présent rapport, de la notice et des plans à la Ville, à la Province et la Commission royale des Monuments.

Il est très difficile de prévoir, dès à présent le montant exact de la dépense qu'entraînerait la restauration que je vous propose. Un bon nombre de pierres en bon état que nous extrayons de la maçonnerie pourraient être utilisées et constitueraient des témoins de la construction ancienne.

Je crois cependant pouvoir estimer le coût de ce travail de 15,000 à 18,000 francs.

Veuillez agréer, Messieurs, l'assurance de ma considération distinguée.

CH. DE WULF.



FRAGMENT DU TRIFORIUM PRIMITIF.

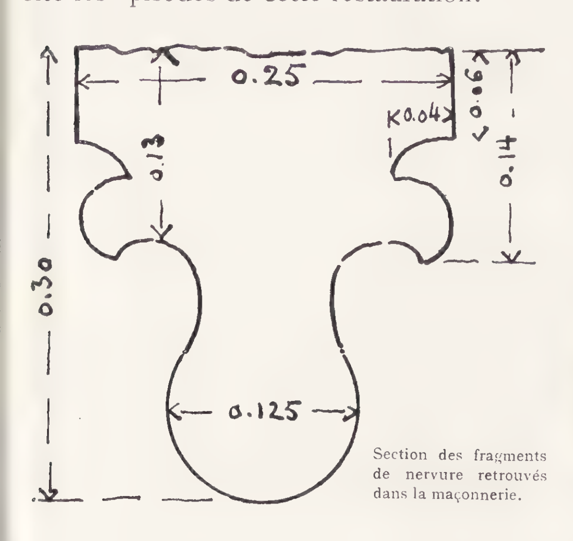
Comme on vient de le lire, cette lettre était accompagnée d'une notice. Celle-ci renseignait les premières découvertes, celles qui avaient servi de point de départ à l'idée d'une restitution, ainsi que les prévisions, généralement confirmées par après, de l'architecte et qui servirent de base à son projet de restauration. Cette notice ne se rappor-



EXTRACTION DE PIERRES AUX GLACIS EXTÉRIEURS DES FENÊTRES.

tait qu'à la nef; c'est là que le *triforium* apparut d'abord. Des recherches ultérieures permirent de le relever dans le transept et le chœur.

Dans la suite des travaux, Ch. de Wulf consigna ses constatations sous forme de notes détaillées en y joignant une belle série de photographies originales, dont lui-même était l'auteur. Il y retrouva sans doute la substance de ses rapports à la Fabrique de l'église Notre Dame. A en juger par la forme d'une de ces notes, il ne paraît pas douteux que l'intention de Charles de Wulf était de livrer à la publicité les épisodes de cette restauration.




Section des fragments de nervure retrouvés dans la maçonnerie.

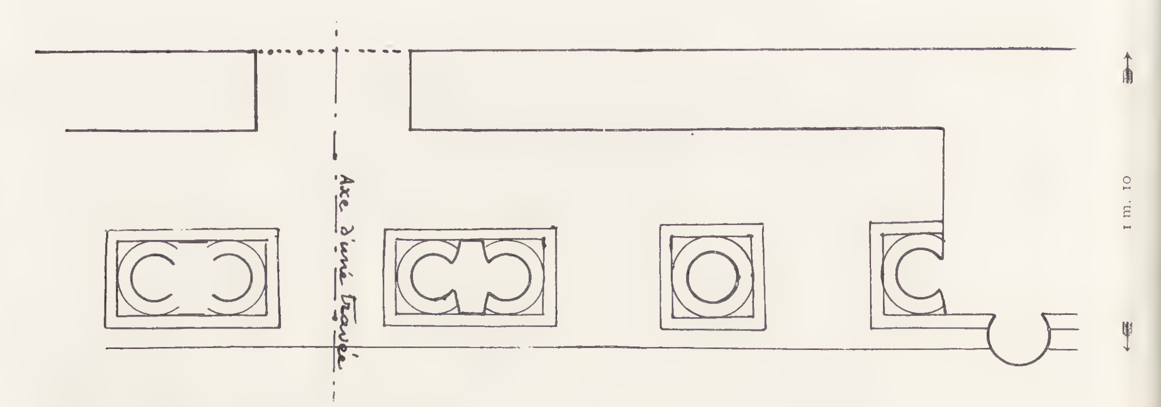
Ch. de Wulf collabora jadis au *Bulletin*. Aussi sommes-nous doublement heureux de pouvoir, en répondant à ses intentions, rendre un hommage à sa mémoire et offrir, en même temps, à nos lecteurs le journal d'un de ses travaux les plus importants et les plus réussis. Nous avons donc, au moyen de ses notes, et en leur conservant aussi fidèlement que possible leur rédaction et leur plan, constitué l'article suivant.

Prochainement nous publierons quelques autres de ses observations relatives à l'ensemble du même édifice. E. G.





LA restauration des fenêtres de la grande nef, du transept et du chœur de l'église Notre-Dame à Bruges comportait, pour chacune des travées de la grande nef, la recon-




PLAN DU TRIFORIUM DE LA GRANDE NEF.

struction d'un mur en pierre de Tournai, percé de trois lancettes. Ce travail m'amena à examiner attentivement la structure du triforium sur lequel les nouvelles fenêtres devaient prendre appui.

DEMI-ARCATURE RESTÉE EN PLACE DANS LE MUR OCCIDENTAL DE L'ÉGLISE.

Ce triforium se composait, à chacune des travées du transept et du chœur, de trois arcades à arc surbaissé. La travée du transept comptait cinq arcades de chaque côté.

Ces dispositions ne correspondaient aucunement à celles que nous montre un tableau datant de 1670, conservé dans la chambre des marguilliers.

Ce tableau suppose le spectateur adossé à la façade occidentale et embrassant d'un coup d'œil toute la nef centrale.

Le triforium de la grande nef y est très correctement dessiné, mais à partir du transept, l'éloignement n'a plus permis au peintre de soigner les détails.

## Triforium de la grande nef.

Contentons-nous d'interroger le tableau au sujet des dispositions du triforium dans la grande nef.

Nous voyons d'après ce précieux document que cette galerie se compo-



CHAPITEAUX ET BASES DÉCOUVERTS DANS LA MAÇONNERIE SOUS LES GLACIS DES FENÊTRES. FACE.

sait à chaque travée d'une série de cinq arcades en plein-cintre, dont l'arcade centrale s'appuyait sur des pieds-droits formés d'une sorte de pilastre flanqué de chaque côté d'une colonnette.

De part et d'autre de cette arcature centrale, deux arcades également en plein-cintre sont séparées par une colonnette isolée.

Les travées sont séparées par des colonnettes engagées, montant depuis le sol, mais interrompues par les niches des apôtres.

0.74

Section d'une colonnette isolée. Éch. 0.10 p. m. Section d'une colonnette extrême de travée.

TRIFORIUM DU CHŒUR.

La découverte du triforium primitif nous apprit que ces colonnettes, qui reçoivent les retombées des nervures de la voûte, existaient encore. Elles sont taillées en pierre de Tournai ; leur chapiteau disparaissait dans la grosse moulure, formée d'un bandeau et d'un « quart de rond », qui couronnait le triforium actuel.

Ce chapiteau avait subi de notables amputations.

Afin de pouvoir mieux le dissimuler sous l'enduit, on avait abattu ses crochets, son astragale, ainsi que la partie



CHAPITEAUX ET BASES DÉCOUVERTS DANS LA MAÇONNERIE SOUS LES GLACIS DES FENÊTRES. PROFIL.



CHAPITEAUX ET BASES DÉCOUVERTS DANS LA MAÇONNERIE SOUS LES GLACIS DES FENÊTRES. FACE.

antérieure de son abaque, dont on reconnaissait encore parfaitement le profil sur les côtés.

La moulure de l'abaque se prolongeait autrefois au-dessus du triforium. J'en ai découvert un fragment presque intact, du côté Sud. (Voyez la photographie, p. 80.)

De chaque côté de la colonnette séparant les travées, le mur maçonné en pierre de Tournai formait un plat de 0m18. Ce bout de mur se terminait par une colonnette engagée, dont j'ai retrouvé le chapiteau et la base noyés dans la maçonnerie à leurs places primitives. Leur fût avait été détruit. Le chapiteau de ces colonnettes était à crochets et surmonté d'une abaque à forte moulure.

Les arcatures du triforium primitif avaient été démolies et remplacées par les arcades actuelles qui étaient construites en briques jaunes, le tout couvert d'un épais crépissage.

La moulure en « quart de rond » qui couronnait le triforium était en pierre blanche de remploi. La plupart de ces pierres avaient servi autrefois de socles de colonnettes. Le bandeau qui surmontait le « quart de rond » était en briques. Le mur du fond du triforium était construit en pierre de Tournai.

En enlevant, à l'une des fenêtres du côté Nord, la couverture en tuiles plates formant le glacis extérieur, j'ai constaté que toute la maçonnerie comprise entre l'extrados des arcades du triforium et le dit glacis était composée presque uniquement de vieux matériaux jetés pêle-mêle et provenant, pour la plupart, de l'ancien triforium. (V. p. 81.)

Nous y trouvâmes, entre autres, les dalles moulurées sur lesquelles s'appuyaient les colonnettes de ce triforium, les pierres formant les assises des petits piliers à doubles colonnettes que nous voyons sur le tableau de 1670, des chapiteaux et des tambours de colonnettes isolées et même quelques fragments de chapiteaux doubles.

Il me paraît intéressant de constater ici



CHAPITEAUX ET BASES DÉCOUVERTS DANS LA MAÇONNERIE SOUS LES GLACIS DES FENÊTRES. PROFIL.

que les fûts des colonnettes engagées n'avaient pas le même diamètre que ceux des colonnettes isolées. Les premiers avaient $0^{m}17$ de diamètre, tandis que les seconds en avaient $0^{m}20$.

Il se trouva aussi, sous les glacis, de nombreux fragments de nervures, provenant sans doute de l'ancienne voûte renouvelée en 1762. (V. p. 81.)

Il ne me semble pas douteux que c'est vers la même époque que le triforium fut reconstruit tel qu'il était au moment des fouilles.

Grâce aux éléments ainsi remis au jour, le triforium primitif de la grande nef put parfaitement être reconstitué.

Les indications du tableau de la chambre des marguilliers nous en donnaient la disposition générale. Les fragments encore encastrés à leur place primitive, et ceux que j'avais retrouvés au-dessus de l'extrados des voûtes, ne laissaient aucun doute sur les détails. Toutes ces découvertes ne faisaient, somme toute, que confirmer les premières trouvailles : celles qui m'avaient fourni les éléments essentiels.

Le seul membre d'architecture, qui me manquait encore lorsque j'ai signalé la première fois ma découverte, le 14 août 1901, l'arcade, fut enfin retrouvé.



FRAGMENT DU TRIFORIUM PRIMITIF DU CHŒUR.

J'ai extrait d'abord un fragment d'arc, dont le rayon correspondait à celui des arcs prévus par mon projet de restauration.

Le fragment en question permet de constater que l'arcature était ornée d'un boudin.

Ensuite j'ai été plus heureux encore en mettant à découvert, de chaque côté de la grande fenêtre de la façade occidentale, une demi-arcade plein-cintre, en tout semblable à celles du triforium, et placée à la même hauteur. (V. p. 82.)

Le point de centre est légèrement surélevé et le boudin de l'arcade s'arrête à la naissance de l'arc.



### TRIFORIUM DU TRANSEPT ET DU CHŒUR.

Comme je l'ai dit plus haut, le tableau de 1670 ne nous donne que de vagues indications au sujet du triforium du transept et du chœur. Le seul renseignement qu'on peut en tirer, c'est que les arcatures étaient ogivales.

Ayant fait des entailles dans la maçonnerie des arcades, je constatai que, de même que dans la grande nef, l'ancien triforium avait été démoli, et que l'on n'avait laissé subsister que les colonnettes extrêmes de chaque travée.

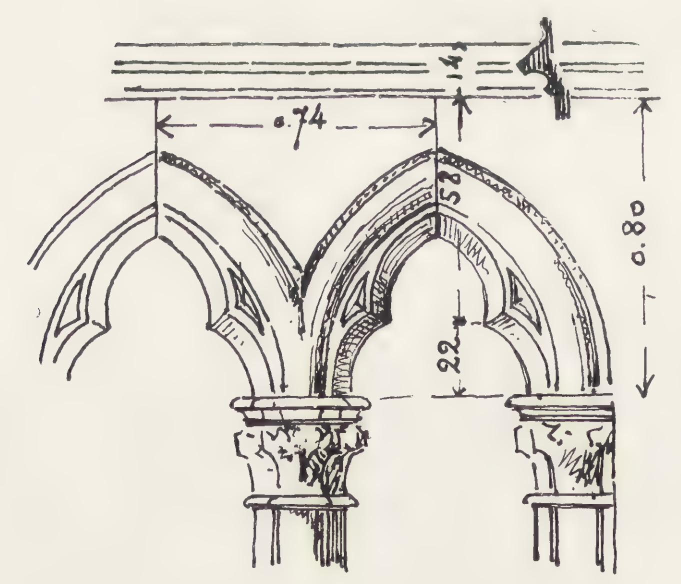
Ces colonnettes en pierre blanche, dont on avait enlevé les chapiteaux et mutilé les ba-



FRAGMENT D'ARCATURE EXTRAIT DE LA MAÇONNERIE DU TRIFORIUM ACTUEL.

ses, étaient soigneusement cachées sous le crépissage. Les autres matériaux du triforium : bases, fûts de colonnettes, chapiteaux et arcatures avaient été, comme dans la grande nef, empilés au-dessus des arcades du triforium actuel. La grosse moulure en « quart de rond » qui le couronne avait été taillée dans des matériaux provenant du triforium ancien ; on avait principalement fait servir à cet usage les pierres dans lesquelles étaient taillées les arcatures.

Je retrouvai de la sorte assez d'éléments pour pouvoir reconstituer avec certitude le triforium du XIII^e siècle, au transept et au chœur.




ARCATURES DU TRIFORIUM DU CHŒUR. Éch. 0.05 p. m.

Les colonnettes extrêmes de chaque travée avaient conservé pour la plupart leurs bases anciennes, les unes plus défigurées que les autres; et le profil de la section horizontale de ces colonnettes engagées correspondait parfaitement à celui des tronçons de colonnettes intermédiaires, ainsi qu'à celui des bases et des chapiteaux retrouvés au-dessus des arcades en maçonnerie.



FRAGMENT D'ARCATURE EXTRAIT DE LA MAÇONNERIE DU TRIFORIUM ACTUEL.

Beaucoup de ces chapiteaux sont d'un modelé superbe. Quelques photographies ci-jointes permettent d'en juger.



CHAPITEAU ET BASE EXTRAITS DES REINS DE VOUTES CONSTRUITES A LA FIN DU XVIII[e] SIÈCLE.

l'une des colonnettes extrêmes engagées, une pierre fort abîmée, mais que l'on pouvait considérer comme ayant servi de chapiteau ; car, d'une part, cette pierre se trouvait à la hauteur normale des chapiteaux et, d'autre part, les moulures de la colonnette n'y avaient jamais été taillées.

Dans les travées du chœur, les colonnettes extrêmes étaient dépourvues de leur chapiteau, mais la plupart des colonnettes étaient décapitées à la hauteur correspondante à la pierre ayant servi de chapiteau au transept. Aucune colonnette engagée ne s'élevait au-dessus de ce niveau.

Dans le chœur, c'étaient principalement les anciennes arcatures du triforium que l'on avait utilisées pour y tailler la grosse moulure en « quart de rond » qui couronnait le triforium actuel.

Mais, comme ces pierres avaient une épaisseur plus forte que la hauteur de la moulure, on s'était empressé de les amincir en abattant le boudin de l'arcature.

Tous ces chapiteaux n'ont pas la même hauteur ; on peut les subdiviser en deux catégories : les uns ayant en moyenne $0^{m}30$ de hauteur et les autres $0^{m}25$.

A mon avis, les chapiteaux les moins élevés provenaient du transept, où le triforium lui-même avait moins de hauteur que dans le chœur.

Au transept seul, j'ai retrouvé, à



LE TRIFORIUM DU CHŒUR APRÈS SA RESTAURATION.



UNE TRAVÉE DU TRIFORIUM DANS L'ABSIDE APRÈS SA RESTAURATION.

La plupart des débris d'arcatures ont été retrouvés dans cet état. J'ai extrait cependant de la maçonnerie un fragment assez important d'arcature où le boudin avait été conservé.

Il résulte de l'examen de ces pierres que les arcatures ne se composaient pas de claveaux, mais qu'elles étaient formées d'une seule assise de pierres avec joints verticaux au sommet des ogives de chaque arcature.

Il n'a donc pas été difficile, en comparant et en rapprochant les divers fragments retrouvés, de reconstituer, sans qu'il puisse y avoir de doute à cet égard, le tracé des ogives.

D'ailleurs, au moyen du tracé ainsi obtenu, j'arrivais à loger exactement dix arcatures entre les pieds-droits extrêmes restés en place au transept : six entre ceux des travées latérales du chœur, et cinq entre ceux des travées du chevet.

J'ai également retrouvé dans la maçonne-



UNE TRAVÉE LATÉRALE DU TRIFORIUM DU CHŒUR APRÈS SA RESTAURATION.

rie, le larmier formant le couronnement du triforium. En plusieurs endroits ce larmier n'avait pas été déplacé et se trouvait encore au niveau de la naissance des voûtes.

La distance qui séparait ce larmier du niveau supérieur des colonnettes extrêmes de chaque travée restées en place correspondait exactement à la somme de la hauteur du chapiteau et de celle de l'arcature.

Je découvris enfin que les reins des voûtes de la grande nef et du chœur avaient été maçonnés au moyen de vieux matériaux provenant de l'ancien triforium.

Ces fragments pouvaient être extraits sans danger des reins de ces voûtes et être rendus à leur destination primitive.

De tout cela il résultait la possibilité d'employer pour cette reconstitution du triforium une quantité notable de pierres provenant de la construction primitive.

CH. DE WULF.

# UNE ÉGLISE EN CIMENT ARMÉ.

Nous avons lu dans un des derniers numéros de la *Revue de l'art chrétien :*



EPUIS la prétendue Renaissance, l'architecture est devenue en quelque sorte un art décoratif, après avoir été un art essentiellement constructif chez les Grecs et chez les Gothiques. Elle a cessé d'être à la hauteur des ressources de l'industrie moderne et de nos programmes complexes. Le monde actuel aspire à une rénovation du grand art, et cette rénovation, M. A. de Baudot l'attend de l'application du ciment armé. Avec lui les poncifs surannés doivent disparaître; avec lui l'on en viendra nécessairement à la composition logique et à l'unité de structure. Faisons connaître, nous ne disons pas « le nouveau matériau », mais le nouveau procédé.

Il réside dans la combinaison du ciment, ou du béton de ciment, avec l'acier. On a acquis la certitude que le métal enfermé dans le ciment n'est plus exposé à la rouille ; même il est soustrait aux désordres effroyables que subit le métal sous l'action de l'incendie. Le ciment armé permet de constituer des surfaces enveloppantes sans discontinuité, que la pierre et le fer ne pouvaient fournir. On peut, à l'aide du ciment, réaliser un ensemble solidaire de supports, d'arcs, de planchers, de murs, de cloisons et de voûtes ; on peut franchir allègrement tous les vides, risquer tous les porte-à-faux. Le bâtiment le plus complexe peut dès lors être formé comme un monolithe de membrures grêles, de parois minces, d'une parfaite résistance. Toutefois, les piles et les murs peuvent être constitués plus économiquement en maçonnerie de *briques enfilées,* capables de se solidariser avec les autres parties. Telles sont, résumées, les propriétés du système.

Dans une brochure d'un vif intérêt, qu'il a bien voulu nous envoyer, M. de Baudot

démontre que le système érige à moindre prix des constructions plus légères et plus solides que les procédés courants. On pourrait le caractériser par comparaison avec le système gothique, en disant que ce dernier tendait à établir une ossature de piliers et d'arcs nervés, complétée par des cloisons et des voûtains indépendants d'elle ; tandis qu'ici, la membrure et les cloisons qu'elle renforce forment un tout solidaire.

M. de Baudot, avec la foi robuste qu'on lui connaît dans les principes rationnels, avec l'audace d'un grand initiateur, avec sa grande expérience d'architecte, a entrepris de réaliser diverses constructions à l'aide des procédés créés par M. Cotancin. Il a projeté des salles de fête, des théâtres, etc., d'une belle originalité. Il n'a même pas hésité à appliquer le ciment armé à la construction religieuse. L'église Saint-Jean de Montmartre, qui fait beaucoup parler d'elle, constitue le principal spécimen de la nouvelle architecture.

Nous exprimons franchement notre impression : cette église nous a complètement déçu.

Nous admettons qu'elle constitue une merveille de solidité et d'économie, nous pensons qu'on ne peut, dans de meilleures conditions techniques, abriter un nombre déterminé de fidèles. Mais, dans sa nudité et sa sécheresse, ce vaisseau, qu'on pourra peu décorer, n'éveille aucun sentiment religieux. Il donne l'expression d'une œuvre accomplie avec des matériaux trop dociles, où le labeur de l'ouvrier n'a pas laissé cette empreinte et ce cachet de style qui résultent de la noble lutte de l'homme avec la matière, cette lutte touchante qu'ont soutenue les maçons romans et gothiques, et dont M. de Baudot lui-même a si éloquemment retracé l'histoire. Dans un monument, l'esprit humain, soit routine, soit préjugé, cherche à voir un organisme quasi vivant. L'âme voudrait sentir des efforts accomplis, applaudir à des difficultés vaincues ; elle se délecte de l'art incorporé à la pierre et au bois taillés, moulurés, sculptés ; elle s'émeut à la vue de la matière pétrie par des mains pieuses. Ici, tout est monté d'un bloc : plus de joints, plus d'appareil, plus d'organisme, partant plus d'émotion. Le système est économiquement plausible, il est matériellement parfait, il est précieux au point de vue utilitaire, il est idéal pour l'industrie, il est digne de notre siècle ; Dieu nous en préserve pour les églises ! Nous les aimons plus coûteuses, mais plus nobles ; moins ingénieuses, mais plus émouvantes ; nous n'aimerions pas être paroissiens de Saint-Jean de Montmartre.

ÉGLISE SAINT-JEAN DE MONTMARTRE.

Dans le fait, certaines parties de la composition de Saint-Jean ne sont pas heureuses, surtout le balcon, qui fait le tour de l'abside et écrase le maître-autel. Les arcs reliant les supports des nefs sont d'un tracé peu gracieux ; ces lignes très accusées, qui frappent vivement l'attention et qui sont insolites, ne portent pas en elles les éléments de leur justification comme des arcs appareillés ; il

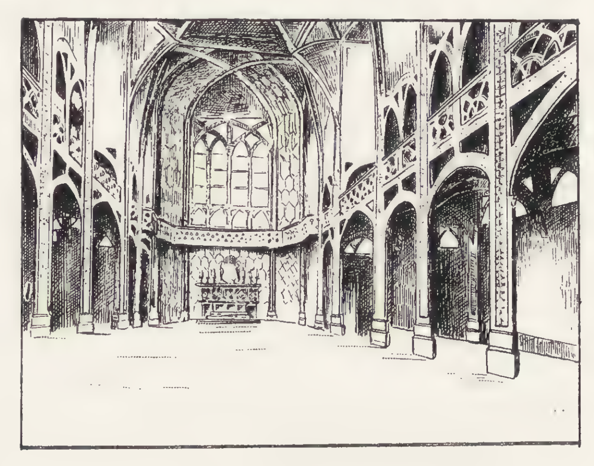
y a là des formes trop arbitraires, qui ne se font accepter ni par l'habitude acquise, ni par la logique d'une structure lisible. L'aisance propre au merveilleux procédé laisse trop de place à la fantaisie, et s'émancipe trop des heureuses sujétions qui, d'ordinaire, assurent l'unité. Combien fantaisiste est l'étage ajouré, au fronton trilobé, qui couronne la façade antérieure, façade d'ailleurs traitée, nous aimons à le reconnaître, avec un art très distingué et très original dans ses curieux détails !

Bref, le merveilleux procédé dont M. de Baudot s'est fait le vaillant protoganiste a pour lui l'avenir ; son application à l'art religieux pourra venir avec le temps; mais il faudra qu'il s'adapte doucement aux convenances religieuses en les servant dans leurs nécessités et aux procédés traditionnels en les secondant dans leur impuissance, au lieu de se substituer d'emblée et de toutes pièces aux pratiques séculaires, qui nous sont chères à bien des titres et qui donnent une belle carrière à toutes les expressions artistiques. L. CLOQUET.



Nous partageons l'avis du savant professeur M. L. Cloquet. L'église Saint-Jean de Montmartre est complètement muette à notre sentiment. Elle ne nous impressionne pas et surtout elle ne nous parle pas religion. On n'y trouve rien de grand ni de puissant. En dehors de l'intérêt qu'elle présente sous le rapport du procédé, elle est dénuée de caractère. En outre, bien des éléments ne s'harmonisent guère entre eux. Nous sommes également d'accord avec M. L. Cloquet sur la plupart de ses considérations générales. Telle d'entre elles pourtant nous a fait réfléchir.

M. L. Cloquet le dit fort bien, le ciment



ÉGLISE SAINT-JEAN DE MONTMARTRE.

armé est un procédé. Ce n'est pas, à proprement parler, une matière. On a uni le ciment et l'acier, celui-ci obtenant par celui-là une résistance hors de proportion avec son volume, celui-là recevant en retour une ductilité qui ne lui est point propre. La combinaison offre encore plus d'un avantage secondaire. Pourtant l'art n'y trouve point son compte. Où il veut du sentiment on n'a mis que du calcul. L'artiste croyant trouver à Saint-Jean de Montmartre l'extériorisation d'une idée n'y aperçoit que la réalisation de certains chiffres. Ou plutôt il ne fait que la deviner. Car il est habitué à *sentir* les propriétés du fer, ou du bois, ou de la pierre, au travers des formes d'un objet, plutôt qu'à les *raisonner*. Cela résulte de l'expérience de ses sens, mais encore d'une correspondance intime de ses sentiments avec la nature. Le fer, la pierre, le bois, le ciment aussi portent

dans leurs aspects sensibles surtout après l'action technique, l'aveu de leurs propriétés physiques. Cet aveu est ineffaçable. Ainsi, par exemple, une sculpture a beau recevoir une polychromie, ses caractères plastiques, conséquences d'une bonne mise en œuvre, dénonceront sa matière noble ou vile, forte ou faible. Parfois on hésite, on éprouve le besoin de vérifier la matière d'une chose. La main se pose sur un socle : est-ce du marbre ? L'œil se rapproche d'un tapis : est-ce de la laine ? Quand le sens est sain, cette vérification est presque toujours l'indice d'une trahison de la forme juste ou d'une tromperie sur la matière. Elle marque une suspension du jugement esthétique. Car l'art veut la sincérité dans la traduction rationnelle et sentimentale des qualités des matériaux, les caractères de ceux-ci répondant à notre sentiment autant qu'à notre intelligence [1]. En ce sens encore, il est vrai de dire que la beauté, que l'art procèdent de la nature. Or, la nature n'est point, du moins elle n'est pas avouée, dans le ciment armé. C'est un procédé plein de duplicité. Ses caractères extérieurs sont un masque pour ses propriétés clandestines et, en même temps, les membres de la construction n'accusent pas leur valeur organique.

Les œuvres de ce procédé ne paraissent donc pas seulement insolites, elles sont laides. Ce n'est point ni la routine, ni le préjugé, mais le sentiment naturel qu'elles choquent. Sans doute, elles vont aussi à l'encontre de notre tempérament, de nos traditions nationales. Nos systèmes séculaires, plus laborieux mais plus vivants, nous ont habitués à plus de sincérité et partant à plus de noblesse.

Le ciment armé est digne de notre siècle, dit M. Cloquet. Il n'est, en effet, digne que de lui. Quel autre lui eût permis de naître ? C'est un procédé rationnel ; mais il n'est rationnel qu'*en soi*.

Peut-être bien l'avachissement artistique moderne accueillera-t-il quelque temps ce *rationalisme* de l'architecture. Ce qui pourra faciliter cette adhésion, c'est que, comme tout procédé, celui du ciment est susceptible d'une décoration qui, *en elle-même*, pourra paraître logique et être expressive. Ce vêtement pourra éblouir ou flatter. Que sera-t-il ? Ce qu'un brillant maillot est aux membres d'un mannequin. En d'autres termes, il est plus facile de faire de la décoration sur le ciment que de l'architecture au moyen du ciment armé [2].

Les protagonistes du système s'efforceront en vain de corriger par une qualité accessoire un vice essentiel. L'impuissance architecturale est d'autant plus grande que la matière est plus complaisante. La voie de l'erreur est trop aisée à suivre. Le système accorde, d'un côté, des formes ration-

1. Voir *Bulletin*, 5e année, p. 239, *Décoration et technique*.

2. La conception d'un édifice a, pour ainsi dire, trois étapes : la construction, l'architecture, la décoration.

« Chaque objet, avons-nous dit ailleurs, peut avoir son *architecture*, c'est-à-dire une expression, un caractère donnés par la ligne et le relief à la forme nécessaire de l'élément constructif. Dès que cette expression, ce caractère existent, l'œuvre relève de l'art.

» Dans le cas d'une plus grande richesse, entre en jeu l'*élément décoratif* qui, par un développement du relief ou de la couleur, accentue, amplifie, complète, souligne l'expression architecturale, sans jamais la contrarier ni s'affranchir d'elle. » *(Principes d'esthétique*, p. 13.)

nelles, purement mathématiques On veut, d'autre part, des formes décoratives. La matière est si souple que toutes les formes sont possibles ; par suite, le décor a pleine liberté, il n'est plus question d'application, mais de juxtaposition. Dès lors aussi, pourquoi rejetterait-on les formes empruntées à d'autres styles, à d'autres systèmes de construction ? Il s'en rencontre dans l'ouvrage de M. de Baudot [1]. Une fenêtre gothique, en arc brisé et à résille, n'est pas née d'une fantaisie de formes, mais d'une cause d'ordre constructif. Le ciment armé permet, sans doute, de la réaliser, mais n'est-ce pas là de l'artificiel ? Nous croyons bien que si. La décoration libre, c'est la décoration postiche, qui n'est que trop souvent, nous le savons, la décoration pastiche.

Ce mensonge initial fait du procédé un système antiesthétique ; son principal effet est de faire persister, de consacrer le dualisme de l'architecture et des arts d'ornement.

1. L'église Saint-Jean de Montmartre, bâtie selon un procédé nouveau, a-t-elle des formes nouvelles ? Nous y reconnaissons trop aisément des réminiscences de l'église ogivale adaptées au système du ciment armé. On peut croire, avec une grande part de fondement, que c'est une conséquence de la nouveauté même : les interprétations du nouveau procédé ont encore besoin d'études et, d'autre part, les formes anciennes sont ancrées par l'habitude. Mais nous pensons, en outre, que cela confirme la pénurie architecturale extrême de ce système de construire. Le ciment armé permet à peu près toutes les formes et n'en impose aucune.

Il ne faut point prophétiser ; aux yeux de notre temps, plus rien n'est impossible. Nous ne voudrions pas dire que le procédé de M. de Baudot n'a pas pour lui l'avenir. Il peut avoir devant lui une période de fortune. Nous ne pensons pas cependant qu'il s'établisse à titre définitif. Nous croyons que, malgré tout, l'art vrai, basé sur l'harmonie du sentiment et de la raison, après avoir subi des éclipses, doit être ramené par des réactions triomphantes.

En supposant que l'habitude puisse jamais tarir complètement le sentiment naturel, il se passera du temps avant que le procédé du ciment armé aura fait table rase de la coutume séculaire de mettre pierre sur pierre. Il est plus probable que d'ici-là le procédé aura laissé apparaître à l'épreuve des ans plus d'un défaut de sa cuirasse. Il est à espérer que, d'autre part, on aura aperçu sa pénurie esthétique et qu'après s'être généralisé quelque temps pour des causes d'économie ou autres, il ne supplantera pas les systèmes plus vigoureux et plus féconds parce que plus rapprochés de la nature et mieux doués pour traduire un idéal.

Ce qui, au contraire, peut être souhaitable, c'est que, ramené à des ambitions moins exclusives, le ciment armé s'adapte aux procédés traditionnels en les secondant dans leur impuissance. Dans ces limites, l'art s'en fera fréquemment un auxiliaire.

E. G.



# VARIA.

On annonce que le gouvernement vient d'acquérir du prince de Rubempré les ruines du château de Beersel, afin d'en poursuivre la restauration.

On ne peut que louer l'idée, depuis longtemps émise, d'assurer la conservation de cette construction antique et précieuse au point de vue de l'histoire du Brabant et, en particulier, sous le rapport de l'histoire de l'architecture militaire dans cette région.

Le château de Beersel n'est pas un manoir, mais une forteresse, c'est-à-dire une construction à destination principalement militaire et accessoirement habitable. Elle se compose d'une enceinte à peu près circulaire, un mur épais, autrefois couvert d'une courtine et qui relie entre elles trois tours massives placées à inégale distance : la tour de l'entrée, à l'ouest, une tour au sud, et enfin la tour principale à l'est. Celle-ci appuyait le corps d'habitation et était surmontée d'une échauguette curieuse et élégante, que Viollet-le-Duc a trouvé digne d'être reproduite, suivant une ancienne gravure, dans son Dictionnaire d'architecture.

Ce poste d'observation était particulièrement approprié à l'emplacement du château. Dans les pays de plaines ou dans les terres légèrement vallonnées, partout où le site ne pouvait lui fournir de fortifications naturelles considérables, lorsqu'il n'avait pas, par exemple, pour s'y poser, le sommet d'un roc inacessible, le château du moyen âge, entouré d'eau, se dissimulait à l'abri des forêts ou dans les plis du terrain. Il se constituait de manière à pouvoir épier les alentours, sans faire soupçonner sa présence aux troupes organisées, aux bandes de soudards ou de rôdeurs. C'est le cas pour Beersel. Il s'est ménagé une cachette en contre-bas des hauteurs de Beersel et de Linkebeek, près d'un des endroits les plus accidentés du Brabant. Cette situation causait, au touriste dévalant depuis l'église par le vieux chemin creux et sinueux, et découvrant brusquement les ruines roses dans le rayon étroit d'un paysage abondant mais quasi solitaire, une impression émouvante de fraîcheur et de mélancolie, de grandeur et de tristesse.

Le château de Beersel est complètement bâti en briques. Sa restauration sera relativement facile, car sa ruine remonte à des temps récents. D'anciens documents nous le montrent, en 1751, parfaitement conservé, tout au moins muni de tous ses moyens de défense. Il semble bien que, jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, il garda nominalement sa destination militaire, car il était occupé par un officier-résident. Au commencement du XIX[e] siècle, il abrita un établissement industriel et dès lors la ruine commença par défaut d'entretien. Inoccupé ensuite, il se délabra totalement, ses toitures s'effondrèrent et les intempéries attaquèrent les parties hautes de la construction. La lourde maçonnerie s'est pourtant défendue de son mieux. Nous nous souvenons de l'avoir visitée une première fois il y a quinze ans. A cette époque les voûtes de plusieurs salles étaient presque intactes. Les parois de l'une d'elles portaient des traces de décoration et aux clefs de voûtes se trouvaient sculptées les armoiries des *Withem*. Cependant les crevasses se déclaraient aux murailles, et elles devinrent de plus en plus inquiétantes. Ces dernières années, la visite du château était prohibée. Le corps de logis avait totalement disparu, il n'en demeurait qu'un fragment d'escalier en vis et des caves qui semblaient avoir servi de cachots.

Le château de Beersel est, croyons-nous, un type unique en son genre, du moins dans nos contrées. L'histoire et l'archéologie ont donc lieu de se féliciter de sa prochaine restauration.

L'art n'aura pas de raison de s'en plaindre ; il lui sera donné d'apprendre là, une fois de plus, comment la beauté a pu être attachée à des domaines où nous n'avons plus l'habitude de la rencontrer.

Egée.

L'EXPOSITION DES ARTS ET MÉTIERS BAT SON PLEIN, et de nombreux curieux circulent dans son enceinte, indifférents ou à peu près, comme on se promène sur les boulevards, en face des magasins aux brillants étalages. On s'arrête peu pour examiner ou étudier : on sait, pour l'avoir vu dans la rue, tout ce qui s'efforce d'attirer le regard.

En général, aucune tendance ne se révèle, sérieuse, comme vraiment artistique. Les exposants songent à la réclame et au commerce ; le progrès de l'art semble leur moindre souci. Vitrail, céramique, papier peint, meubles de style ne nous apportent rien de neuf ni d'original. On trouve pourtant quelque intérêt à la visite de l'émail et de la bijouterie. Une vitrine d'orfévrerie, de M. Wilmotte fils, de Liége, se recommande tant au point de vue du métier qu'à celui du symbolisme et de la parfaite convenance de la forme. C'est ainsi que l'on conçoit une œuvre d'art touchant au culte de si près. Calme, grandeur, délicatesse, variété s'y rencontrent dans une parfaite harmonie.

La ferronnerie n'apporte pas un large appoint à l'exposition. On s'arrête pourtant volontiers devant des ouvrages en fer forgé qui ne sont pas sans mérite d'exécution. Le talent de l'ouvrier s'y révèle indiscutable ; il est bien le maître de sa matière, et dans tel griffon de balustrade ouvragée, ou dans telle autre grille, toutes les difficultés de technique sont vaincues avec une maîtrise parfaite. Telle autre pièce constitue un modèle de finesse dans le modelé ; mais faut-il ajouter que l'art ne profite pas de ce rare talent, et que la lourdeur et le manque de vie dans l'élément végétal, le défaut d'équilibre et de proportion, la forme en dehors de tout principe et sans règle font regretter qu'une telle habileté ne soit mieux dirigée ?

Passons. Une exposition de broderies et de dentelles de la maison Schellekens, de Lierre, nous retient encore quelques instants. Des broderies de couleurs, élégantes de forme et harmonieuses, sans fadeur comme sans dureté, ne nuisent aucunement à des travaux en velours appliqué, d'une idée originale autant qu'heureuse. Un panneau historié attire particulièrement l'attention : il s'y affirme une réelle recherche de forme et de couleur.



Au sortir de cette Exposition des Arts et Métiers, on regrette, pour l'art, que beaucoup de maisons s'occupant des industries d'art se soient abstenues. Peut-être leur concours eût-il donné quelque valeur à cette exhibition qui est loin d'égaler ses deux voisines, celle de l'Alimentation et celle du Tabac, dont les compartiments offrent le plus haut intérêt.

Quand aurons-nous des salons d'art industriel dignes de ce nom ?



LA RESTAURATION DE L'HOTEL DE VILLE DE MALINES. — LA Commission des Monuments, nous apprend une source bien informée [1], vient de se prononcer sur le projet de M. van Boxmeer dont le *Bulletin* a entretenu à plusieurs reprises ses lecteurs [2].

Ce projet a été adopté dans ses grandes lignes, mais la Commission a souhaité cependant le voir remanier sur plusieurs points. Nous enregistrons avec plaisir plusieurs des observations faites par la Commission : elles répondent, en partie, aux réserves que nous avions formulées.

La Commission a trouvé avec infiniment de raison que la valeur de la toiture, en elle-même déjà relativement peu considérable, se trouvait diminuée par la multiplicité des lucarnes ; elle est d'avis que leur rang supérieur peut être supprimé ; le rang inférieur pourra descendre quelque peu et charger, de la sorte, la base du toit, en rendant moins discontinu l'aspect de la ran-

1. A. v. H. dans *Onze Tijd*, 30 septembre 1905.
2. Voir *Bulletin*, 5e année, p. 233 et 338.

gée des lucarnes de pierres. Le couronnement de l'édifice ne fera qu'y gagner. Ce couronnement était constitué jadis par une ligne de lucarnes si rapprochées qu'elles formaient, en quelque sorte, un crénelage. Nous avons dit comment le rétablissement de cet état de choses était quasi impossible. Il faut donc en prendre son parti. Et sans s'attarder davantage à des analogies et à des accommodements archéologiques, il faut chercher à donner aux murs un couronnement suffisant, ce que le projet van Boxmeer ne donnait certainement pas. Si tel est encore l'objectif de la Commission en priant l'architecte de se renseigner au sujet du dispositif original des gouttières, elle a certes raison. Il peut de cette recherche sortir des indications utiles. Peut-être, comme le disait notre distingué collaborateur A. v. H., les eaux s'écoulaient-elles directement sur la place. Dans ce cas cependant, à cause de l'intervalle restreint entre les lucarnes, on voit que les eaux étaient déversées par autant d'accès plus énormes que les plus fortes gargouilles sur les boutiques du rez-de-chaussée, ce qui, au moyen âge comme à présent, devait paraître désirable à éviter. D'autre part, le tableau de 1500 [1] semble porter l'indication d'un membre en relief sous la ligne des corniches. Quoi qu'il en soit de ce point, l'architecte devrait s'efforcer de donner un couronnement plus solide à ses murs et il ne le trouvera que dans les ressources de sa compétence pratique et esthétique. Il est trop clair que son projet, en cet endroit surtout, n'est point une restauration, mais un accommodement qui équivaut à une édification nouvelle. L'état ancien ne peut donc qu'éventuellement indiquer la voie d'une solution, nullement l'imposer.

Ses niches aux façades ne sont-elles pas des éléments complètement nouveaux ? Nous avons dit que nous n'apprécions guère leur opportunité pas plus que nous n'approuvons leur caractère. La Commission des monuments ne les laisse subsister qu'au pignon. Elle a estimé peut-être — et, dans ce cas, la tendance, sinon l'efficacité de son opinion, est excellente — qu'au pignon de la place les niches faciliteraient la liaison de ce pignon avec le reste des façades. Elle a jugé, sans doute, que ce pignon réclamait plus de liaison et de poids pour conserver son rôle dans l'économie générale du bâtiment. C'est dans la même pensée qu'elle a fait charger par des statues les gradins inférieurs, ce qui d'ailleurs ne fait que répondre aux indications du tableau de 1500. Il est regrettable qu'elle n'ait pas poursuivi dans cette voie, en ordonnant le rétablissement de l'auvent et du perron primitif. Voilà qui aurait donné du poids à la base du pignon, qui aurait accommodé pour beaucoup la transition de l'une à l'autre partie ! Par la même occasion, les niches inférieures pouvaient être remontées avec avantage. La porte actuelle du XVIII^e siècle a-t-elle un si grand intérêt ? Est-ce un document rare ? Cela serait que mieux vaudrait encore la déplacer. Quant à dire que c'est un témoin historique de l'ancien hôtel de ville, autant, dès lors, laisser en place tous les témoins et ne toucher à rien : ce serait logique. Une chose seulement nous paraît devoir être considérée : c'est la minime valeur esthétique de ce détail, c'est sa nullité, voire sa nuisance dans l'ensemble, comparativement à la valeur et à la singulière opportunité de l'ancien état de choses selon le document de 1500 [2].

Le problème de l'hôtel de ville de Malines est, nous l'avons montré jadis, gros de difficulté. Espérons que nous aurons, en exécution, un monument digne de cette belle ville, c'est-à-dire un édifice dont les lignes et les proportions auront autant d'unité et de distinction qu'il est possible, en l'occurrence, de leur en donner.

E. G.

1. Voyez *Bulletin*, 5^e année, p. 235.

2. C'est aussi avec raison que la Commission des monuments a fait supprimer à l'arrière, vers Saint-Rombaut, les bandeaux de pierres que le restaurateur proposait d'introduire dans les façades en briques. Celles-ci s'en seraient peut-être trouvées enrichies, mais leurs proportions et leurs lignes en eussent été modifiées. Les bandeaux de pierres, fréquents dans les bâtiments brabançons de cette époque, n'ont jamais été placés en dépit de l'expression.

# LA CATHÉDRALE SAINT-BAVON
# A HAARLEM.



L ne faut pas que notre art d'aujourd'hui et de demain soit la copie servile de productions d'autres âges ou d'autres pays. Nous avons, comme tous les peuples et comme tous les siècles, à écrire une page originale dans le livre de l'histoire de l'art. Se pénétrant des méthodes et des principes qui ont surgi sur notre sol au moyen âge, et qui sont le produit de l'expérience et du génie de nos ancêtres, les artistes d'aujourd'hui doivent appliquer ces principes et ces méthodes aux moyens et aux besoins nouveaux de notre époque. »

C'est là une vérité que nous avons énoncée et prouvée à maintes reprises déjà, et que nous ne cesserons de répéter. Le souverain moyen pour assurer le triomphe d'une idée est de l'affirmer sans cesse. Ou plutôt, il en est encore un meilleur, c'est d'en mettre devant les yeux et d'en faire palper du doigt l'évidence victorieuse. Exposer en théorie, prouver par raisonnement que tel art est le vrai, c'est bien ; mais c'est beaucoup mieux encore de conduire les incrédules au pied d'une œuvre qui réalise ce type idéal et de dire : Regardez et jugez !

Ce moyen, à vrai dire, est difficile à employer. On ne l'a pas tous les jours à sa disposition. C'est un motif de plus pour ne pas en manquer l'occasion quand on peut.

Le *Bulletin* a déjà signalé avec joie certains édifices de notre pays dans lesquels ses idées chères ont trouvé un commencement d'application démonstrative. Mais, dans ces édifices, la plupart d'importance secondaire, que d'inégalités et que d'incohérences déconcertantes ! Ils témoignent souvent d'une timidité qui ne sait ce qu'elle veut, qui n'ose sortir des ornières, qui n'ose faire un pas dans un chemin non battu. On aurait bien de la peine à montrer en Belgique un édifice qui soit vraiment d'une pièce, qui soit le fruit d'un concept personnel et d'un principe mûri. Oh ! oui, il y a des œuvres originales, mais d'une originalité qui est du dévergondage, de l'anarchie, qui procède non d'un principe, mais d'un manque absolu de principes.

A vrai dire, nous avons tort de trop nous plaindre. Ce n'est pas du jour au lendemain qu'un art — vrai — se crée. La lenteur de la gestation est un signe de viabilité. On ne peut pas demander une conclusion claire et rapide à des prémisses qui sont encore couvertes d'une rouille de préjugés et d'erreurs.

Mais il est de notre devoir de signaler chaque pas sûr qui se fait et de féliciter ceux qui marchent à la tête des autres, frayant la voie.

❧❧

Aujourd'hui c'est au Nord que nous envoyons ces félicitations, car, en l'occurrence, la lumière vient du Nord. Nous pouvons dire qu'en ce moment la Hollande nous devance, qu'elle s'est mise à écrire sa page d'histoire



ANGLE DU CHŒUR DU SAINT SACREMENT ET DE LA CHAPELLE DU SAINT SACREMENT DANS LE DÉAMBULATOIRE DU CHŒUR. Cliché du « Bouwwereld ».

dans le livre de l'art, et que cette page promet d'être glorieuse. Il y a des églises, en Hollande, qui, tout en se rattachant étroitement à une tradition sûre, révèlent une originalité puissante et de bon aloi, parce qu'elle est l'efflorescence d'un état d'esprit éminemment rationnel, national et religieux.

J'exagère peut-être en attribuant à la Hollande, comme telle, l'honneur de les avoir produites, car elles sont presque toutes l'œuvre de quelques artistes catholiques, parmi lesquels avant tout MM. Cuypers père et fils. Personne, en Belgique, n'ignore le nom du grand rénovateur de l'art religieux en Hollande, dont le talent, éclos à l'une des périodes les plus néfastes de l'histoire de l'art, sut découvrir, en dépit de son siècle, le véritable idéal de l'art religieux et qui, pendant trois quarts de siècle, travailla avec une admirable persévérance à sa réalisation. Son fils, Joseph Cuypers, héritier des talents de son père, a continué sa mission. Formé dans un milieu autrement favorable que ce dernier, il a pu partir d'un point bien plus rapproché du terme et marcher plus sûrement et plus rapidement dans la voie. A-t-il atteint l'idéal ? Qui donc l'a jamais atteint ? Mais il n'en est pas moins vrai que, parmi nos contemporains, personne n'a fait un effort plus personnel et plus puissant dans le domaine de l'architecture religieuse.

C'est un motif pour nous de présenter à nos lecteurs quelques-uns de ses travaux.

Son œuvre capitale est la nouvelle cathédrale de Haarlem, dédiée à saint Bavon, édifice grandiose, qui n'est pas encore, à l'heure qu'il est, entièrement achevé. Il lui manque le couronnement des deux tours occidentales, les trois portails de la façade et un complément de décoration picturale et sculpturale [1]. Il est cependant assez complet pour nous permettre de le juger.

Quand, de l'express venant de Delft, on voit surgir la cathédrale dans le milieu encore mi-sauvage d'une plaine suburbaine, elle est une vraie apparition. Ses proportions vastes, ses lignes d'une sobriété sévère, sa magnifique coupole en cuivre produisent une de ses impressions qu'on éprouve bien rarement

1. Cette église est l'œuvre personnelle de Jos. Cuypers. Depuis quelques années, il s'est associé un confrère de grand talent, M. Jan Stuijt. Depuis lors, tous les travaux sont signés en commun : Jos. Cuypers et Jan Stuijt.



Arch. Jos. Cuypers.

Cliché du « Bouwwereld ».

CATHÉDRALE DE HAARLEM. LE CHEVET
ET LES SACRISTIES VUS DU SUD-EST.



CATHÉDRALE DE HAARLEM.
LA NEF PRINCIPALE VERS L'OUEST.
Cliché du « Bouwwereld ».

devant une œuvre moderne. Cette masse de briques parle, elle a une âme, elle porte le cachet de cette puissance particulière qui révèle du premier coup le grand artiste. Lorsqu'on franchit le seuil, on s'arrête plus ravi encore et l'on s'agenouille instinctivement en disant : « Vraiment, c'est ici le temple du Dieu tout-puissant. » Lorsque, enfin, on parcourt ces nefs immenses, lorsqu'on analyse tous ces détails de construction, tout ce système de décoration, on est convaincu que l'impression première ne résulte pas d'une cause factice ou superficielle et que l'auteur de cette œuvre n'est pas un plagiaire heureux ou un compilateur expert, mais un artiste à l'inspiration forte, noble et chrétienne, comme l'étaient nos glorieux maîtres d'œuvre du moyen âge.

La première idée de cette grande entreprise revient à feu l'évêque de Haarlem, Mgr Bottemanne, qui résolut de l'ériger en mémoire de son cinquantenaire sacerdotal. Ce prélat présida à la construction du chœur, qui fut consacré en 1898. Depuis lors, son successeur, Mgr Callier, en a continué l'exécution, et la deuxième période, commencée en 1902, vient de se terminer, cette année, par la dédicace des nefs. C'est à ce dernier prélat que revient, en somme, la paternité de l'œuvre, car même avant son élévation à l'épiscopat il avait contribué dans une large mesure à sa réalisation. Il est notamment l'auteur du plan iconographique et symbolique qui s'épanouit à travers toute la construction avec une harmonie remarquable. Cela nous rappelle encore le moyen âge, quand les moines et les docteurs traçaient aux maîtres et aux imagiers le programme de ce qu'on a nommé avec raison l'âme de l'édifice.

Comme on peut le voir sur le plan terrier (page 103), l'église revêt, pour les grands traits, la forme classique de la cathédrale gothique : croix latine à cinq nefs inégales, avec circuits et chapelles rayonnantes autour du sanctuaire, et deux clochers à la façade. Mais cette disposition est moins le résultat d'une servile imitation que la réalisation d'un programme précis. Conservant la forme symbolique de la croix, l'architecte a fait une application logique de l'édifice à sa destination complexe. Remarquez tout d'abord la grande prédominance des vides sur les soutiens, comparativement à la plupart des anciennes constructions, même des églises

gothiques. Le grand écartement des piliers donne à l'ensemble un aspect d'ampleur et de majesté incomparable. Et cette ampleur n'est pas obtenue aux dépens de l'harmonie de l'ensemble, comme c'est le cas dans la cathédrale de Westminster, où tout est sacrifié à une nef principale dont les dimensions sont exagérées [1]. Le chœur occupe près de la moitié de la surface du plan, il est donc tout adapté à voir se dérouler à l'aise les grandes cérémonies propres à l'église épiscopale : ordinations, bénédictions des saintes huiles, etc. Le transept, non saillant dans le plan, accuse suffisamment la forme de la croix dans l'élévation. Les nefs extérieures, dont le pavement est surélevé de plusieurs marches, sont la continuation des chapelles latérales du chœur ; leurs travées sont séparées par des cloisons qui en font une série de chapelles de confréries et de dévotions particulières, tout en pouvant, lors des grandes solennités, servir d'emplacement aux fidèles.



Cliché du « Bouwwereld ». CATHÉDRALE DE HAARLEM. LA NEF PRINCIPALE VERS LE CHŒUR.

Le plan porte un cachet d'extrême simplicité et même de sévérité : les lignes sont nettes, les saillies faibles, les membres de la construction revêtent des formes élémentaires, l'ensemble a un air trapu si on le compare aux allures dégagées, détaillées, élancées, de la plupart des grandes églises gothiques. Ce caractère n'est pas un défaut, au contraire. Il prouve que l'église procède d'une conception précise. L'élégance et la délicatesse françaises n'y ont pas été cherchées ; c'est un monument calme, posé, vigoureux, en un mot hollandais. Et il a raison de l'être. Ce caractère est encore la suite logique des matériaux employés. Si je devais caractériser en un mot la cathédrale de Haarlem, je l'appellerais à coup sûr « le triomphe de la brique ». Cette matière, éminemment nationale, y domine absolument. En dehors des colonnettes monolithes, des amortissements de pinacles et de contreforts, des seuils de fenêtres et des rampants de pignons, vous n'y trouverez que des briques : piliers, arcades, nervures, meneaux, escaliers à vis, gardes-corps, consoles, chapiteaux, frises, tout y est en briques, et cette matière, en somme ingrate, y étale des puissances et y produit des résultats qui nous étonnent profondément, nous qui ne faisons

1. Voir *Bulletin*, 5e année, p. 315 et 319.

en briques que des murs. Nos pierres offrent évidemment plus de ressources, mais il faut aussi bien moins de talent pour les en tirer. La gloire du résultat n'est-elle pas en raison directe de la difficulté vaincue ?

Pour donner une idée d'ensemble de l'édifice, avant de l'analyser en détail, esquissons ici le programme général de la construction et de la division des espaces. Nous indiquons les diverses parties par des lettres correspondant à celles tracées sur le plan.

La longueur totale est de 100 mètres, la largeur de 45 mètres. La nef principale mesure 13 mètres de large, les nefs basses 8 mètres et les chapelles 5 mètres.

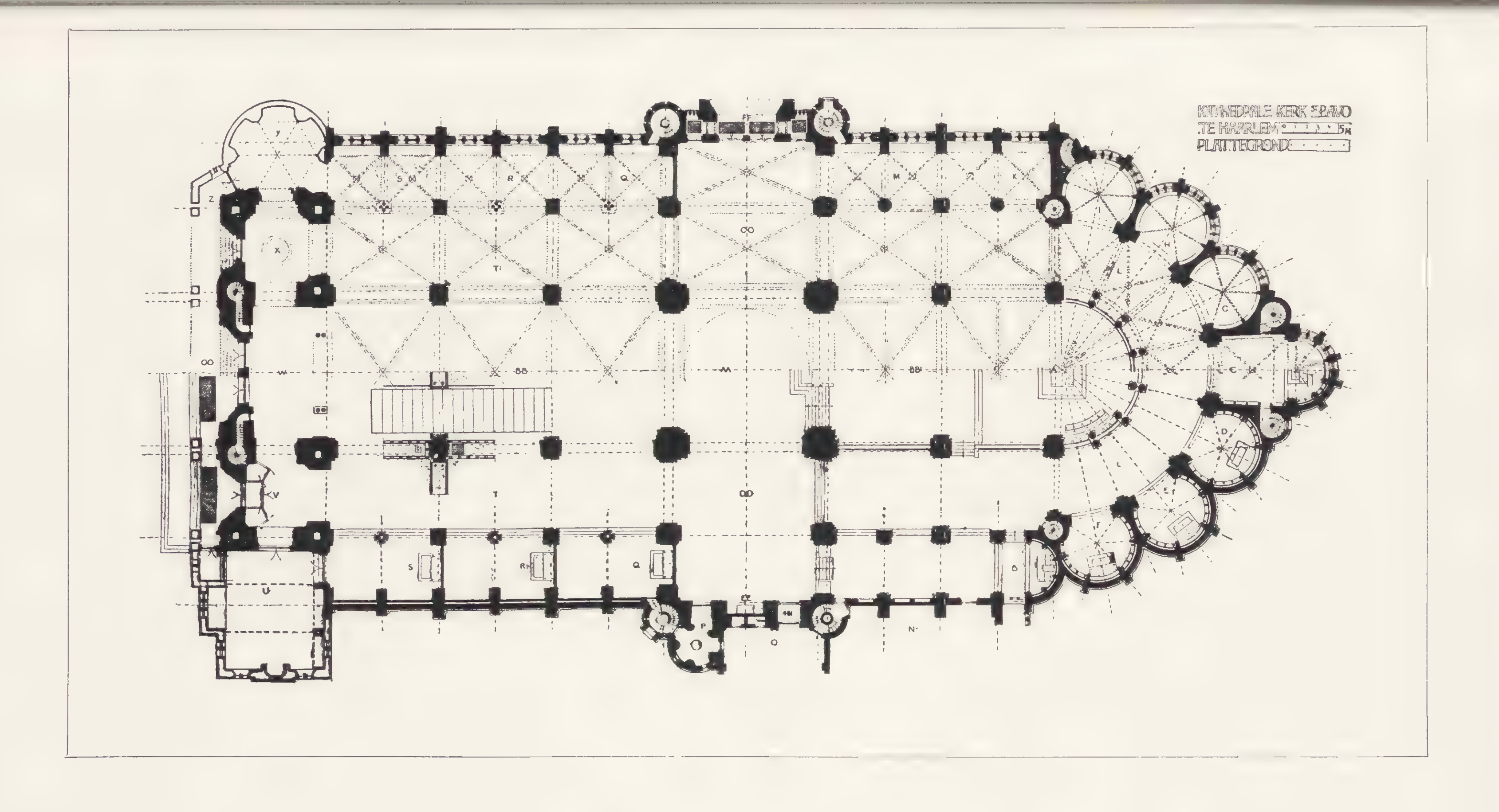
Ces dimensions correspondent sensiblement à celles de la cathédrale de Westminster. Le lecteur comparaîtra avec fruit, durant le cours de cette notice, comment deux architectes de talent ont résolu le programme d'une cathédrale moderne. Il verra que la comparaison est tout en faveur de M. Cuypers, surtout s'il considère qu'avec le prix de l'œuvre de Bentley, on pourrait construire vingt-cinq cathédrales de Haarlem, entièrement meublées et décorées.

Voici maintenant les principales parties de l'édifice :

A. Maître-autel épiscopal, au centre de l'abside.
BB. Nef principale.
CC. Transept sud.
DD. Transept nord.
EE. Chapelle et autel du Sacré-Cœur.
FF. Mur terminal du transept nord avec l'entrée principale (portail de la Sainte-Vierge). Le portail n'est pas achevé, il doit être entièrement exécuté en terracotta émaillée, aux riches couleurs.
GG. Façade occidentale avec trois portails saillants non exécutés.
B. Chœur de la chapelle du Saint-Sacrement.
C. Chapelle de la Sainte-Vierge, située derrière le maître-autel, d'après la disposition liturgique et traditionnelle.
D. Chapelle de Saint-Willibrord, apôtre de la Hollande.
E. Chapelle de Saint-Charles Borromée.
F. Chapelle de Saint-Vincent de Paul, patron du clergé avec Saint-Charles Borromée.
G. Chapelle de Saint-Joseph, patron de l'évêque fondateur, de l'évêque constructeur et de l'architecte.
H. Chapelle de Saint-Louis de Gonzague.
I. Chapelle de Saint-Antoine.
KM. Chapelle de la Sainte-Famille.
N. Sacristie de la cathédrale.
O. Sacristie de la partie paroissiale dont l'autel se trouve sous la coupole, coupant les marches du chœur.
P. Chapelle baptismale avec entrée directe de l'extérieur par la cage de l'escalier à vis adjacent.
Q. Chapelle de la Sainte-Croix, au sud ; de Notre-Dame des VII Douleurs, au nord.
R. Chapelle des Martyrs de Gorcum, au sud ; au nord, chapelle de Ste-Barbe.
S. Chapelle de Saint-Jérôme, au sud, en face de celle de Sainte-Lydwine de Schiedam.
V. Chapelle des mariages, non encore construite.
V. Tour sud-ouest, non achevée.
W. Entrée principale sous la tribune.
X. Tour nord-ouest, non achevée.
Y. Chapelle à construire, devant servir à une dévotion particulière, avec entrée spéciale en Z.

Comme on peut le voir par cet aperçu d'ensemble, la cathédrale de Haarlem constitue un tout organique des mieux étudiés, où toutes les exigences d'une église paroissiale, combinée avec une cathédrale, trouvent une satisfaction ample et adéquate.

*(A suivre.)* R. L.




CATHÉDRALE SAINT-BAVON
A HAARLEM. PLAN TERRIER.

# L'ANCIEN HOTEL DES GOUVERNEURS A TOURNAI.

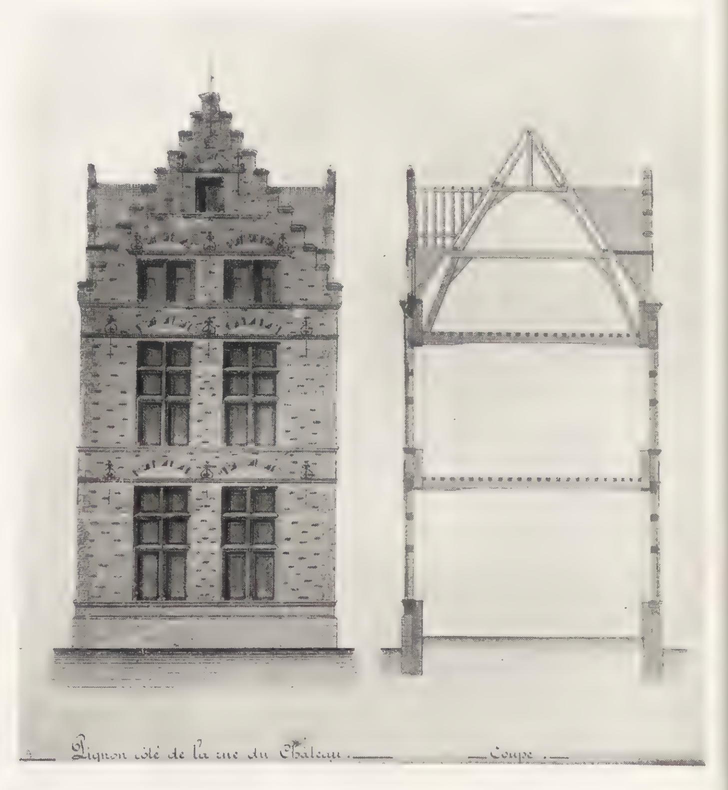
OURNAI, ville d'art, comme l'appelait l'éminent archéologue M. E. Soil de Moriamé, dans une de ses causeries de l'hiver dernier à l'école Saint-Luc de Tournai, présente à l'artiste, en dehors de ses grands monuments, de multiples sujets d'étude ou d'intérêt. Jadis, elle en offrait un grand nombre que la pioche a, hélas ! renversés.

C'est précisément pour remémorer un de ces faits de vandalisme que je demande au *Bulletin* de me prêter une petite place dans ses colonnes. Je voudrais entretenir ses lecteurs de l'ancien Hôtel des Gouverneurs, assis, il y a quelque quinze ans, autour d'une vaste cour située rue du Château. Une aile d'un bâtiment latéral présentait un très pittoresque pignon à front de rue, comme l'indique la gravure ci-contre. Cette vétuste construction était dénommée, dans les derniers temps : « Couvent des Célestines », auparavant local de la fondation des Verdelots.

⁂

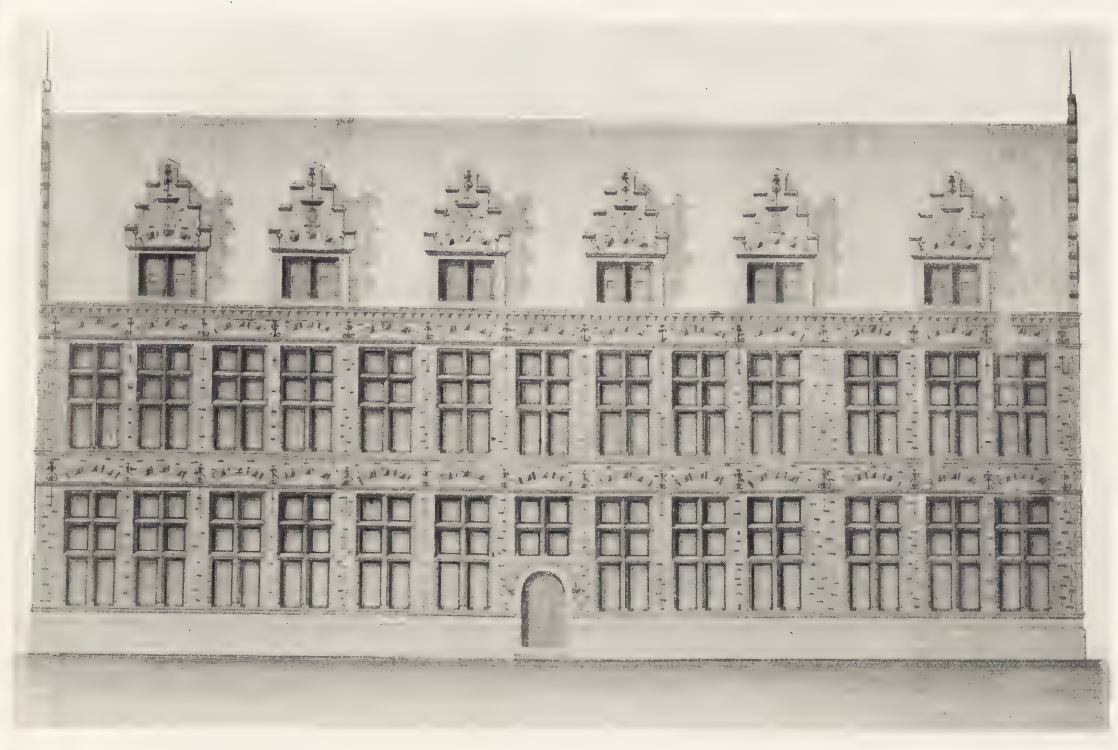
Cet hôtel cessa d'être occupé par les gouverneurs sous Louis XIV. Le Roi-Soleil voulut faire don aux Religieuses Annonciades en compensation de leur maison qui devait disparaître pour la construction de la citadelle. A l'aide des donations du roi, les Religieuses Annonciades firent édifier une chapelle, dont le caractère ne répondait guère à la belle ordonnance des bâtiments de l'hôtel.

La façade à pignon faisant face vers la




D'après un relevé fait par M. Bastin. Phot. E. Soil.

L'ANCIEN HOTEL DES GOUVERNEURS A TOURNAI.



Phot. E. Soil. D'après un relevé fait par M. Bastin.

L'ANCIEN HOTEL DES GOUVERNEURS A TOURNAI. FAÇADE VERS LA COUR.

lait en rue offrait plusieurs étages de fenêtres carrées, encadrées de moulures, divisées par des meneaux à double croisillon et surmontées d'arcs de décharge ornés. Cette façade se terminait par un pignon à gradins qui avait dû être couronné d'un épi en fer; on voyait du côté de la cour de grandes lucarnes décorées d'armoiries qu'entourait le collier de la Toison d'Or et que timbraient des couronnes.

M. Soil, dans son remarquable ouvrage sur l'*Habitation Tournaisienne,* décrit très bien de la sorte cette façade intérieure : « Le Couvent des Célestines n'avait qu'un étage éclairé sur toute sa largeur, comme le rez-de-chaussée, par des fenêtres élevées avec croisillon à double traverse en pierre moulurée, chaque fenêtre surmontée d'un arc de décharge en briques et pierres, taillées en pointe de diamant. Le fond de la maçonnerie est en briques avec pierres régulièrement disposées pour l'encadrement des fenêtres. Imposantes lucarnes dans la toiture, en pierres et briques, à escaliers, avec cartouches armoriés en pierres blanches. Le ton des pierres blanches et bleues se mariait agréablement à la couleur rouge des briques; de riches ancrages et deux pignons à escaliers aux extrémités du bâtiment complétaient un ensemble d'une rare élégance. »

Son allure monumentale avec ses grandes fenêtres très bien disposées; la porte en

plein-cintre, les cordons et les meneaux moulurés, ainsi que maint autre détail révélaient un architecte familiarisé aux formes de la mode méridionale, mais fidèlement attaché à l'ancienne structure si rationnelle et exempte de toute décoration postiche.

Aussi les lignes sévères de la construction tournaisienne se maintenaient-elles tout entières, en dépit du goût nouveau, introduit par la renaissance.

Ce beau monument était l'un des spécimens les plus remarquables de l'architecture tournaisienne, pendant la période qui commence au règne de Charles-Quint sur Tournai (1521) et finit à la conquête de cette ville par Louis XIV (1667), et qui marque dans le Tournaisis la dernière étape de l'art vraiment national. Les armoiries sculptées sur les lucarnes étaient celles de la maison de Lalaing [1]; il est donc vraisemblable que cet édifice fut élevé par Charles de Lalaing, comte de Hoogstraeten, gouverneur de Tournai en 1615.

Aujourd'hui, cet hôtel seigneurial se serait présenté comme un type d'architecture civile monumentale en harmonie avec les idées modernes, sans cependant être imité des palais italiens. Comme tel, il aurait mérité d'arriver jusqu'à nous. Sa disparition est d'autant plus regrettable qu'elle était de nature à inspirer des idées heureuses aux architectes de nos jours.

Les reproductions ci-jointes d'un relevé fait par M. Bastin avant la démolition suffiront à faire apprécier toute la valeur de ce beau monument. G. ROBERT.

# DANS QUEL STYLE IL CONVIENT DE BATIR [2].



EN posant la question : « Dans quel style convient-il de bâtir ?» j'ai voulu tout d'abord montrer l'erreur de nos contemporains préoccupés toujours de « faire du style ».

La cause de cette erreur, entretenue par la méthode d'enseignement des beaux-arts, je la trouve dans l'importance exagérée donnée à la science archéologique au détriment du côté pratique et de la sincérité de l'art architectural.

Aujourd'hui la composition est devenue une science bien plus qu'un art ; la mémoire tient lieu de génie, elle remplace non seulement l'invention, mais supplante le raisonnement.

Quand un fabricant se vante de livrer un mobilier Louis XVI plus correct que s'il était de l'époque, on l'admire. On considère généralement comme un progrès que l'on puisse réaliser dans n'importe quel style l'idéal de ce fabricant.

Je me permets de croire que ce progrès, ou du moins l'importance pratique qu'on lui accorde, est un mal.

L'admiration, très justifiée d'ailleurs, que nous vouons aux maîtres d'autrefois a fini par créer chez nous une mentalité veule ; reconnaissant notre infériorité, nous avons

1. Les armes de la maison de Lalaing sont de gueules à dix losanges d'argent.

2. Voir *Bulletin*, 6e année, p. 49.

cru à notre impuissance et notre paresse nous a enlevé le mérite de notre humilité.

Nous ne saurions faire mieux ; contentons-nous de copier ! — Après avoir copié très mal, on est parvenu, grâce à l'archéologie, à copier très bien. On croit même être devenu très fort parce qu'on peut exécuter des variantes sur tous les airs connus.

Permettez que je continue la comparaison en rappelant que, comme dans la musique, on a distingué l'art profane de l'art chrétien; le premier suit la formule classique, le second c'est le gothique. Il est des hommes très sérieux pour soutenir qu'en dehors de cette dernière formule il n'est pas d'art religieux possible. Je crois qu'ils sont très sincères; mais leur argumentation a une valeur historique, non artistique. C'est encore une fois l'archéologie qui trouble leur jugement.

L'art religieux est de tous les temps et de tous les pays ; ses manifestations diffèrent parce que les mœurs et les peuples changent. C'est prendre l'effet pour la cause que de vouloir réformer la mentalité religieuse par la forme d'art ayant correspondu à une époque idéale.

Dans l'architecture privée, l'expression musicale correspondant à nos intérieurs, c'est le pot-pourri.

Le pot-pourri n'est-ce pas aussi l'impression peu esthétique que nos villes produisent ? Et encore faut-il de la bonne volonté pour admettre la comparaison. Nous sommes en pleine cacophonie. Le festival des styles !

On se plaint de la multiplicité des sociétés de musique. Mais je me hâte d'abandonner la comparaison : les sons s'envolent, les constructions restent.

Dans quel style convient-il de bâtir ?

L'éclectisme qui va jusqu'à admettre pour chaque chambre son style derrière une façade *ad libitum* ne me paraît pas une réponse qui mérite encore qu'on la discute. C'est cependant la théorie anti-artistique que d'aucuns opposent à ceux qu'ils appellent les intransigeants néo-gothiques.

Ces derniers préconisent une renaissance médiévale et, si la conception archéologique de l'art de bâtir était bonne, ils auraient incontestablement pour eux la supériorité scientifique de cette formule parce qu'ils lui donnent une portée nationale qui prévaudra toujours comme telle contre toutes les adaptations étrangères.

Cependant l'art roman peut, lui aussi, invoquer les titres que confère l'indigénat et, si les XIII[e] et XIV[e] siècles se targuent de leurs ressources plus développées, de l'immense progrès qu'ils ont réalisé dans la technique du bâtiment, que répondront-ils au XX[e] siècle ?

Les archéologues nous ont fait mieux connaître et apprécier toutes les subtilités de l'art ancestral. L'industrie moderne y ajoute des matériaux et des moyens dont les anciens n'ont pu tirer parti.

— Faut-il y renoncer ?

— Non.

— Très bien ! mais faut-il subordonner ces moyens à ce que vous appelez la correction du style ? Faut-il dissimuler l'emploi de ces matériaux ou, ce qui revient à peu près au même, restreindre leur puissance (tels l'acier ou le béton armé) ou ne les employer qu'en échantillons restreints ; les glaces, par exemple ?

En d'autres termes,faut-il faire ce que les

gothiques auraient fait? Je crois, quant à moi, qu'il faut faire ce que les gothiques feraient (et je prends le terme dans son sens le plus large, avec toute l'incorrection que cette extension suppose).

En somme, quand nous admirons nos ancêtres, c'est moins leurs formes que la logique avec laquelle ils ont appliqué les principes et utilisé les matériaux que nous admirons.

Leur préoccupation n'était pas de suivre un canon ; ils ont, plus que personne, eu le constant souci d'innover.

La tradition leur a servi de tremplin; il ne faut pas qu'elle nous soit une chaîne.

Ayons leurs hardiesses ; nous aurons comme eux des mécomptes, des déceptions cruelles : ayons alors leur courage et recommençons mieux.

⁂

Dans quel style convient-il de bâtir ?

C'est mal poser la question, parce qu'elle semble présupposer un choix entre les formules archéologiques. Au point de vue purement spéculatif, on peut établir sans peine un classement des styles. Mais, au point de vue pratique, il n'en faut tirer d'autre conclusion que celle qui répond à cette autre question : Comment faut-il bâtir ?

Et alors je répondrai comme, je crois, répondrait l'ancêtre qui aurait survécu et se serait approprié tous les progrès esthétiques et techniques : Quel que soit le programme, bâtissez du dedans au dehors. Songez qu'il faut élever la maison pour l'habitant bien plus que pour le passant qui lit sur la façade le nom de l'architecte.

Nous disposons de ressources matérielles et techniques qui permettent de résoudre des problèmes qu'on n'osait aborder autrefois. Nous avons, d'autre part, à satisfaire aux exigences compliquées de la vie moderne.

Que l'architecte s'attache avant tout à trouver la réponse à toutes ces questions.

Ce n'est qu'après qu'il doit s'inquiéter de rehausser les formes schématiques ainsi obtenues par tous les moyens que l'art et le goût mettent à sa disposition.

Si, alors, la raison d'économie vient limiter ses conceptions esthétiques, il n'aura garde de perdre de vue que l'art a horreur du mensonge et qu'une fausse apparence de richesse est la plus grossière faute de goût.

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.



# LA CATHÉDRALE CATHOLIQUE DE WESTMINSTER.

Nous avons reçu la lettre suivante :

Monsieur le Directeur,



JE reviens de Londres. Pour avoir pu, à différentes reprises, consacrer plusieurs heures à sa visite, je connais la *Westminster cathedral* à laquelle votre distingué collaborateur M. A. v. H. a consacré un article élogieux dans le numéro de mai 1906 du *Bulletin* [1].

Voulez-vous me permettre de revenir un instant sur ce sujet, qui n'est pas sans importance ?

Je vous dirai de prime abord que, à mon humble avis, on ne saurait assez renforcer la note E. G. dont l'article A. v. H. était accompagné. Il faut, en effet, déplorer que la cause de l'art national, fondée sur des principes de nature et de raison, ait été trahie dans un travail d'une aussi grande portée idéale. Les raisons qui ont prévalu pour écarter le style anglais, faibles en théorie, me semblent moins suffisantes encore après l'examen du monument.

Il en est une d'abord que je m'abstiens de discuter : éviter toute apparence de rivalité avec la Westminster protestante (*avoid any appearance of rivalry with Westminster Abbey*) [2]. Je l'avoue, je ne puis comprendre cette raison, aussi je préfère me croire mal à la hauteur de la question religieuse en Angleterre, où les catholiques sont encore en immense minorité [3]. A coup sûr, néanmoins, on ne peut dire que le style ogival anglais



D'après le « Guido to West. cath. ».

CATHÉDRALE CATHOLIQUE DE WESTMINSTER. CHAPELLE FUNÉRAIRE DU CARD. VAUGHAN.

et d'ornement, de s'en tenir aux pratiques continentales, qui ne sont généralement pas, tant s'en faut, les pratiques les plus pures sous le rapport esthétique et religieux. Nous ne sommes certes pas en mesure de juger le fondement de cette attitude tactique, mais nous pouvons bien dire que nous ne lui découvrons ni beauté, ni habileté, ni avantage final.

On pourrait remarquer, d'autre part, que la renaissance de l'art mediéval et le retour de l'Angleterre au catholicisme ont coïncidé.

1. Voir *Bulletin*, 5e année, p. 313.

2. Voir *Guido to Westminster cathedral*, p. 30 et suiv.

3. N. de la R. Les catholiques anglais font de même en ce qui concerne la musique religieuse et les ornements du culte. Ils distinguent extérieurement leur cause de celle de l'anglicanisme. Tandis que le ritualisme de la haute Église semble étroitement allié au *revival* de l'art religieux en Angleterre, les catholiques anglais affectent, en matière de jubé

soit devenu un monopole de l'Église protestante. Il y a tout d'abord nombre d'églises catholiques qui sont encore d'anciens monuments de la période ogivale, et toutes les vieilles églises ogivales protestantes sont d'anciennes cathédrales ou collégiales catholiques. Par contre, il existe d'autres églises protestantes construites dans le style de la Renaissance, telle la cathédrale de Saint-Paul, qui, malgré toute sa majesté, ne peut servir de rivale à Saint-Pierre de Rome. Et le protestantisme ne date-t-il pas de l'avènement de la civilisation et de l'art de la Renaissance ? D'ailleurs il est question de principes. J'opine dans le sens que vous avez souvent défendu, ainsi que votre éminent co-rédacteur, M. l'abbé Dr Lemaire, qu'il est insoutenable de faire d'un style le propre de tel ou tel culte [1]. Il n'y a pas de style chrétien, il n'y a pas de style protestant. Un style est propre à une race, un style est l'efflorescence, la manifestation de la civili-



Phot. Bolas.

CATHÉDRALE CATHOLIQUE DE WESTMINSTER.
CHAPELLE (TERMINÉE) DES AMES DU PURGATOIRE.

1. « La religion vient se greffer sur les autres éléments moraux de l'art : sur la *race*, dont elle façonne le génie ; sur le *but*, parce qu'elle oriente les besoins moraux et matériels ; sur les *moyens* même, en ce sens qu'elle agit sur l'état de la civilisation.

La religion n'est pas un élément fondamental. A tort, on soutient l'existence d'un art religieux, art chrétien, art universel. Celui-ci n'est pas plus possible qu'un art universel *humaniste*. Tous les arts ont reçu une empreinte religieuse plus ou moins nette, plus ou moins profonde, comme tous les peuples ont connu une religion. Une foi universelle, telle la foi

sation d'un peuple. Tout style est national, approprié aux besoins, aux moyens, au génie de telle ou telle nation. Les peuples du Nord ont leur style tout différent de celui des peuples du Midi ou de l'Orient. Le peuple anglais a le sien propre, national.

Il y a une autre raison : celle de pousser la construction avec une grande rapidité et avec la moindre dépense. *The question of cost have weighed heavily against a Gothic design. A Gothic building of the same size as the new cathedral would have cost certainly two or three times the sum spent upon the present edifice.*

Comme le remarque E. G., il n'était nullement impossible d'obtenir la richesse avec relativement peu de dépense selon un programme national. « On pouvait faire de l'architecture anglaise qui eût été simple et grande et somptueuse et qui eût constitué peut-être ainsi un exemple nouveau autant que traditionnel. » Mais n'est-il pas permis de douter sérieusement de cette diminution du coût, de ce gain de temps grâce à l'emploi du style byzantin ?

Il se peut que la construction de l'édifice fût plus rapide et moins dispendieuse qu'elle ne l'aurait été si on avait construit une église ogivale, et encore... Seulement la construction n'est pas tout. On ne peut en séparer la décoration et l'ameublement. Serait-il erroné de croire qu'avec un programme national, une cathédrale de même dimension aurait été construite, décorée et meublée en moins de temps et à moins de frais ?

La construction est actuellement terminée ; mais il me semble qu'un demi-siècle ne suffira pas pour achever la décoration et l'ameublement à peine commencés et qui exigeront des sommes fabuleuses. Songez donc aux prix des seuls autels des petites chapelles latérales, celle des Saints-Grégoire et Augustin et celle des Ames : ils ont coûté respectivement 430,000 et 302,000 francs ! Songez qu'on évalue le coût de la décoration en marbres et mosaïques de chaque chapelle à près d'un million. Ajoutez-y les frais des autres marbres et des colonnes monolythes d'une soixantaine de marbres différents provenant de toutes les parties du monde.

Il est aisé de comprendre que le coût total s'élèvera, de cette manière, à plus de 126 millions de francs. Et cependant il a été décidé déjà d'abandonner les plans remarquables d'un pavement en marbre dressés par l'architecte Bentley. Ce furent principalement des considérations économiques qui nécessitèrent l'emploi d'un pavement en bois. Seuls le narthex et les entre-colonnements sont pavés de marbre.

Mais le système est-il trompeur au point de vue économique, il l'est bien plus encore sous le rapport architectural. N'oublions point, en effet, que, sauf quelques détails, tels les colonnes et leurs chapiteaux, bien peu de chose dans cette ornementation tient à la construction. Celle-ci est en matériaux plutôt vils, habillés ou destinés à être habillés de revêtements luxueux. Cette hypocrisie. lèse un point de principe qui me paraît important.

catholique, peut influencer d'une même manière des peuples divers, mais elle ne confond pas leurs civilisations, elle ne modifie pas leurs génies au point de les unifier ; elle se borne à les éclairer. » E. GEVAERT, *Quelques principes d'esthétique*, p. 15 (note), Bruges, De Haene-Bossuyt, 1906.

Si j'ai bonne mémoire, M. A. v. H. oublie de dire que l'architecte Bentley lui-même était tout d'abord d'avis de bâtir en style ogival, mais que, plus tard il s'inclina devant les raisons du cardinal Vaughan.

*Personally,* dit-il, *I should have preferred a Gothic Church ; yet, on considerations I am inclined to think the cardinal was right.*

Or, voici l'idée du cardinal telle que M. Bentley nous la fait connaître : *It was thought by the cardinal, that to build the principal catholic church in England in a style which was absolutely primitive christian, which was not confined to Italy, England, or any other nation, but was, up to the ninth century, spread over many countries, would be the wisest thing to do.*



CATHÉDRALE CATHOLIQUE DE WESTMINSTER. LE TRONE PONTIFICAL. D'après le « Guido to Westm. cath. ».

Comme le dit votre collaborateur A.v.H. : « Au sentiment de S.E. le Cardinal Vaughan, il fallait bâtir la principale église catholique de l'Angleterre dans un style RESSORTISSANT DU STYLE CHRÉTIEN PRIMITIF, QUI N'APPARTIENT PAS PLUS A L'ITALIE QU'A AUCUN AUTRE PAYS ET QUI, AU IX[e] SIÈCLE, ÉTAIT RÉPANDU DANS MAINTES CONTRÉES. »

Donc, d'après ces considérations, M. Bentley chercha à réaliser dans sa conception ce que, d'après lui, fut devenue la première phase de l'art chrétien si la décadence de l'empire romain n'avait mis fin au développement des exigences confessionnelles en Orient.

Ainsi que vous l'avez bien dit, c'est là de l'arbitraire historique et esthétique. Voyez ce que l'idée donne en pratique.

Ce serait verser dans la plus profonde erreur que de douter du talent de l'illustre architecte anglais. Son œuvre même de Westminster témoigne de ses hautes capacités. Mais ne peut-on se demander s'il a pleinement réussi à réaliser sa conception ? M. Bentley voulait bâtir une cathédrale selon les traditions de Sainte-Sophie de Constantinople. Il est à regretter qu'il n'alla pas l'étudier sur place. Il faut remarquer tout d'abord (comme le fait la note E. G.) que l'architecture de Sainte-Sophie ne représente guère que l'architecture chrétienne *en Orient,* malgré toutes ses importations. Ensuite, il est parfaitement exact que l'œuvre de M. Bentley reflète plutôt un orientalisme de contrebande recueilli en Italie, et pour une grande part à Saint-Marc de




Phot. Bolas.

CATHÉDRALE CATHOLIQUE DE WESTMINSTER.
AUTEL DES SAINTS-GRÉGOIRE ET AUGUSTIN.



Phot. Bolas.

CATHÉDRALE CATHOLIQUE DE WESTMINSTER.
INTÉRIEUR. PARTIE DU TRANSEPT SUD.

Venise [1]. Enfin, quoique cette œuvre apparaisse à première vue comme une vision byzantine, on remarque, après examen, qu'elle se détache fort de ce style primitif chrétien pour devenir une œuvre nouvelle, moderne, personnelle. C'est certainement une preuve du grand talent de l'architecte ; mais c'est une raison de plus pour regretter que de si belles qualités personnelles, au lieu de s'appliquer à de bons principes esthétiques, soient allées se perdre dans le rêve d'un art universel. Il me faudrait attirer l'attention sur d'autres points encore, tels que le désaccord entre ce style et le climat de l'Angleterre ; mais la note E. G. a si bien résumé tous les points importants que je crois inutile d'y revenir et de les détailler à nouveau. Je ne puis qu'attester que toutes ces critiques se vérifient sur place d'une manière frappante.



CATHÉDRALE CATHOLIQUE DE WESTMINSTER.
INTÉRIEUR APRÈS ACHÈVEMENT COMPLET.

D'après un dessin du « Guido to Westm. cath. ».

Sans doute cet édifice a un caractère grandiose et sévère, majestueux et simple à la fois ; au premier aspect il impressionne vivement par sa force et sa solidité, par la majesté de ses dimensions, par sa hauteur

1. Ce qui est également vrai du mobilier et de la décoration. Ces parties sont, en général, fort belles, rationnelles, liturgiques, expressives, décoratives. Mais, à côté de celles qui ne relèvent que des bons principes, on en trouve qui sont difficilement justifiables, qui sont empruntées au style italien et même inspirées par la moins bonne Renaissance. En tout cela, l'art byzantin a peu de choses à voir.

remarquable et sa largeur inusitée, par la richesse de sa décoration dans les parties achevées. Sans doute, l'architecte a prouvé sa maîtrise en construisant son œuvre avec toute la science actuelle et en l'adaptant, autant que faire se pouvait, au temps et au lieu ; mais, malgré tout, il faut l'avouer, après des visites répétées, après la vision figurée de l'effet qu'elle ferait après achèvement complet, cette œuvre digne de beaucoup d'admiration cause une déception croissante. On voudrait pouvoir emporter d'elle une impression moins vague, plus élevée, plus affinée, plus vivante. Je suis persuadé que M. A. v. H., malgré la savante étude qu'il fit de la cathédrale de Westminster, d'après des plans et des rapports, aurait partagé mon opinion s'il avait pu juger le monument sur place.

JOHN FLEMING.

# CROIX DE PROCESSION.



CERTAINS lecteurs du *Bulletin* se font ses correspondants, en envoyant à la Direction la description, le croquis ou la photographie d'œuvres d'art qui leur paraissent dignes d'être signalées. Il n'est pas de meilleure manière de soutenir notre entreprise que ce mode, très facile, de collaboration. Qui donc, parmi les artistes et les amateurs d'art, ne rencontre pas, dans la pratique de son métier, au cours de ses études ou sur le chemin de ses excursions, des produits anciens ou modernes intéressants ? C'est assurément rendre service à l'art que de communiquer ces découvertes à une revue en la priant d'examiner l'opportunité de leur publication. Sans doute, le *Bulletin* ne peut pas tout publier. Quelquefois ses correspondants s'abusent sur la valeur ou sur l'inédit de l'œuvre renseignée. D'autre part, bien des choses que nous voudrions publier ne peuvent point l'être, pour des raisons d'ordre purement matériel.

En général, lorsqu'elle ne constitue pas une actualité, la communication n'est intéressante ou même intelligible qu'à la condition d'être accompagnée d'éléments graphiques. Or, il arrive souvent que les documents, photos ou dessins, joints à l'information sont insuffisants ou impropres à être traduits en clichés. D'autre part, ces derniers, surtout quand ils sont exécutés avec le soin que le *Bulletin* s'efforce d'y apporter, coûtent cher et notre budget est déjà considérablement chargé du chef des illustrations. Enfin, nous ne disposons que de trente-deux pages par livraison. Telles sont les limites que nous imposent nos conditions actuelles d'existence et dont nous voudrions pouvoir nous affranchir ; jusque-là certaines matières devront céder la place à des sujets plus importants. Toutefois, ces matières ne sont point écartées, elles ne sont que différées. Souvent, avant que leur tour ne vienne, leur intérêt s'est accru par l'appoint fortuit de nouvelles communications connexes ; d'autres fois, elles-mêmes ont apporté une documentation supplémentaire

à des études plus étendues. De toutes manières, ces communications produisent leurs fruits et nous saurons gré à nos lecteurs de les poursuivre, voire de les multiplier.

Passé quelques mois, un hasard singulier déposa en même temps sur la table de la Rédaction du *Bulletin* deux envois provenant de sources bien différentes, mais renfermant des informations dont le rapprochement s'imposait par leur nature même.

La première, en effet, renseignait, avec photographie à l'appui, une *croix processionnelle* qui venait d'être exécutée pour l'abbaye du Mont-César à Louvain. La seconde nous apportait les éléments d'une restauration de *croix processionnelle* ancienne existant à l'église de Givry (Hainaut).

La publication de ces documents tout à fait inédits fut décidée. Mais les circonstances leur imposèrent un repos d'assez longue durée « sur le marbre ». Ils n'y perdirent point. Au cours des dernières vacances, une excursion nous amena à l'antique petite ville de Damme et, dans la chapelle de l'hôpital, nous découvrîmes une *croix processionnelle,* plus connue, sans doute, que celle de Givry, mais qui prendra à côté de celle-ci une place très utile à cause de leurs ressemblances. Nous n'avons pu en opérer qu'une très méchante photographie, vu les conditions très défavorables. Nos lecteurs nous le pardonneront en considération de notre intention.

⁂

La croix du Mont-César est une pièce somptueuse, de grand luxe et de grand prix. Sa main-d'œuvre la rend plus riche encore que sa matière. Voilà un premier fait qui s'impose au jugement. Il en est un second : cette œuvre précieuse n'est point pratique. Montée autour d'une armature en fer mouluré, elle est d'une lourdeur qui dépasse de beaucoup le poids normal d'une croix de procession.

Néanmoins, l'ouvrage a valu beaucoup d'éloges à ses auteurs. Elle fait honneur, en effet, à M. J.van Aerschodt, qui l'a exécutée. Elle n'est point non plus sans mérite quant au dessin habilement agencé et correctement tracé par M. B. van Uytvanck. On doit admirer sincèrement la valeur technique de la pièce, surtout dans sa partie ornementale, qui est d'une extrême richesse et qui semble avoir été envisagée comme l'élément le plus important. Les émaux sont remarquablement bien coulés avec une précision, une netteté, une régularité qui font apprécier hautement la valeur de l'outillage et celle de la main-d'œuvre. On ne peut pas être moins laudatif en ce qui concerne l'orfèvrerie. En particulier, les ciselures sont admirablement ouvrées, non pas seulement avec correction, mais même avec logique et avec sentiment. Sous ce rapport exclusivement technique, le chapelet de crochets échelonnés tout autour de la croix, le nœud proprement dit et la partie inférieure du nœud ne laissent rien à désirer ; c'est de l'orfèvrerie solide, résistante et charmante, d'une exécution franche et intègre, d'une interprétation sentie, traduisant bien les propriétés du métal. Les ornements végétaux sont à cet égard singulièrement bien réussis. Il y a cependant tels détails où la délicatesse est absente ; non pas que la joliesse fasse défaut à leur composition, mais parce que le burin n'a pas pu se donner libre cours à leur confection. Le mo-




CROIX DE PROCESSION A L'ABBAYE DE MONT-CÉSAR.

dèle y est trop transparent : la maquette, bien définie, arrêtée, achevée, reproduite nettement par le moulage et respectée par le burin.

C'est, hélas ! un vice commun à la dinanderie et à la grosse orfèvrerie d'aujourd'hui. L'orfèvre, trop peu éduqué artistiquement, est dans la dépendance du sculpteur, du faiseur de modèles ; or, si bien pénétré que soit ce dernier des propriétés du métal, de sa technique, de ses caractères, sa matière et son outil à lui s'imposent toujours.

Il en est surtout ainsi quand le modèle est traité dans le bois. C'est lui, ou nous nous trompons fort, qu'il faut reconnaître ici. La coulée sur le modèle en cire ou en terre laisse aux formes plus de mollesse, qu'en revanche le burin peut racheter par sa vivacité. C'est un immense avantage. Il est bien vrai que tous les travaux ne s'en contentent pas. Cependant, les orfèvres devraient être à même de modeler leur sujet.



CROIX DE PROCESSION A DAMME.

Mais, quoi qu'il en soit, et malgré tout, et grâce surtout à sa belle ciselure, cette pièce nous montre de splendides détails. Ils nous frappent, ils nous retiennent tant que nous sommes très rapprochés d'elle. Mais leur sort est de s'atténuer, de se disperser dès que nous nous en écartons et de ne plus remplir qu'un rôle très accessoire pour l'appui, la précision, la chaleur, la vivacité, le jeu, des éléments d'ensemble.

Hélas ! l'effet de toute cette richesse, de toute cette minutie, de toute cette perfection ne saurait corriger des erreurs capitales.

Elle ne rectifie point le dessin, s'il manque de style ou de valeur décorative, elle ne ramène point les formes aux justes proportions, si celles-ci ont été négligées.

Or, ne faut-il pas avouer que ce riche décor est quelque peu excessif et le travail ne pèche-t-il pas par défaut de simplicité, j'entends la simplicité dans l'harmonie générale ?

Les émaux, notamment, sont pleins de vivacité, mais ils se font trop valoir eux-mêmes et leur dessin présente peu de caractère. Il en est de même de plusieurs autres détails, tels les médaillons d'extrémité. Hors-d'œuvre, ils ont peut-être bien des mérites. Ont-ils du style ? Guère, si nous entendons par là l'interprétation d'un sujet conformément au besoin décoratif, l'acte d'humilité d'un détail envers l'ensemble. Il n'en est pas autrement de la figure du Christ, en elle-même fort aimable, noble et pieuse.

Ces erreurs sont fort liées à la conception sentimentale du sujet : conception trop faible, trop hésitante et toute de détails. On n'y retrouve guère de grandes lignes. Les contours ont été dilués et comme effacés et les masses détruites par une ornementation surabondante. Ainsi, les extrémités sont diminuées par les lobes qui enveloppent les médaillons d'angle en les isolant.

L'un des plus aimables détails est le nœud, dont les proportions rappellent le sentiment de l'orfèvrerie du XVIe siècle. C'est la seule partie qui ait du caractère.

Au surplus, deux grandes fautes nous paraissent affecter les proportions générales. La première est causée par la présence des cabochons dans les angles de la croix. Ils diminuent le rayonnement de celle-ci en rapetissant les bras. Très nuisible aussi est l'allonge qui réunit le lobe inférieur au nœud. Ce membre amorphe était inutile. Sa suppression aurait immédiatement pour effet de ramener la croix à des proportions plus justes et plus solides.

En résumé, cet ouvrage ne peut satisfaire la vue à distance. Les grandes lignes ont été négligées pour un travail de miniature. Remarquable par sa richesse et par sa technique, il l'est beaucoup moins dans sa conception et dans son tempérament. Il est magnifique, il n'est point beau.

❧❧

L'éclectisme jugera qu'en face de la croix du Mont-César, celle de Givry a modeste mine. Mais une esthétique saine dira que l'œuvre ancienne surpasse incomparablement l'œuvre moderne par la grandeur du caractère et par la force de l'expression. La puissance, l'intensité, la sincérité de l'émotion se rencontrent généralement en raison directe de la simplicité et du naturel des moyens. Au surplus, la croix de Givry ne manque point de richesse, mais celle-ci est obtenue par d'autres ressources que dans la croix du Mont-César. Il reste à savoir si ceci n'est pas à l'actif du maître ancien une preuve d'heureux discernement. Le procédé de la croix de Givry semble, en effet, unir à de sérieux avantages pratiques une somme considérable d'effet décoratif.

La raison d'enrichir les croix processionnelles était jadis irréfutable, puisque ces croix servaient principalement de croix d'autel. La même croix placée sur l'autel [1], après

1. Reusens, *Éléments d'archéologie*, t. II, p. 410.

avoir été fixée dans un pied, était portée en procession au bout d'une longue hampe.

La croix de Givry est en bois — ce qui offre l'avantage d'un poids modéré — revêtu de plaques en cuivre doré. Ce système de construction est franchement accusé. Rien dans la forme ne trahit l'intention de donner le change sur la matière du fond. Le bois est même apparent à la face antérieure. Seules les extrémités leliformes y sont entièrement habillées de métal avec, au centre, un médaillon légèrement relevé en argent. Un bord de cuivre doré courait le long de la croix et un nimbe garnissait le centre du croisement. On remarquera que la restauration, due à M. Durieu, de Kain, ne porte pas le nimbe, comme si l'on avait éprouvé un scrupule à couper les bordures rétablies [1]. Par contre, au verso, la croix est complètement habillée de métal. Le Christ est petit relativement aux dimensions qu'on lui donne de nos jours. Ces proportions habituellement observées par les maîtres anciens n'étaient pas le fruit de l'irréflexion. Leur importance est considérable, au contraire. Alors que, dans les exemples les plus primitifs, on rencontre rarement l'image du Crucifix, on n'oublia pas dans la suite que le but essentiel de la croix était de rappeler le signe de la Rédemption. La figure du Sauveur ne devait que préciser ce signe, tandis que, d'autre part, il convenait qu'elle ne vînt point, par des dimensions mal appropriées, détruire ou embarrasser les proportions générales. La considération d'utilité était donc, une fois de plus, en conformité avec les principes décoratifs.

CROIX DE PROCESSION A L'ÉGLISE DE GIVRY.

Cette figure du Christ de Givry est d'une belle stylisation. Ses grandes lignes, bien dégagées, rendent son expression parfaitement lisible à distance. Remarquable est cette expression, d'un naturel très idéalisé. L'attitude est pleine de vérité et de douceur. En particulier, le port de la tête est noble. Cette tête, couronnée, a, malgré l'usure et les oxydations, gardé suffisamment de netteté. Il en est de même de la draperie.

L'ornementation de la croix de Givry est tout entière procurée par la gravure, sorte de nielle dont les traits sont remplis d'un émail brun noir.

Cette gravure est des plus intéressante. Arrêtons-nous quelque temps à son examen.

Les parties les moins travaillées, bien que d'un effet très moelleux, sont à la face antérieure. Elles forment la bordure portant une série de petits fleurons circu-

1. Peut-être le restaurateur a-t-il estimé que le nimbe n'était pas de l'époque de la croix. Nous n'avons pu approfondir cette question. Mais notre impression est que, dans ce cas, ce nimbe n'a fait que prendre la place d'un plus ancien. Il devait donc être rétabli.

laires accolés. Le fond du nimbe, simplement hachuré, est relevé par une croix pattée unie. Au contraire, les extrémités constituent les parties les plus riches et les plus belles. A leur centre un médaillon porte une figure debout entre deux rinceaux de vigne. Ainsi, à la droite du Sauveur se voit la Sainte Vierge, les mains jointes ; à gauche, Saint Jean éploré ; au-dessus, l'Eglise portant le calice, et, enfin, aux pieds, l'Ancienne Loi tenant les Tables renversées. Le style de ces figures est beau. Il rappelle les caractères connus aux gravures, aux ivoires, aux sculptures des XIII$^{e}$ et XIV$^{e}$ siècles. Tout autour de ces médaillons le fond est coupé par des branchages où se reconnaît la végétation de la vigne.

La même plante se développe, mais en méandres continus, sur le revers de la croix. La valeur décorative de ce côté est au moins égale à celle de la face principale. En effet, l'exécution de ces rinceaux est nette, leur interprétation ferme et large, d'un style souple et nerveux à la fois. A chaque extrémité, un médaillon circulaire, qu'entourent quatre lobes, porte l'emblème d'un évangéliste. Ce côté apparaît avec un cachet plus archaïque que l'avers de la croix [1].



CROIX DE PROCESSION DE L'ÉGLISE DE GIVRY, VUE DE DOS.

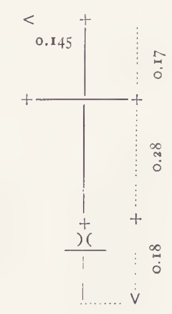
L'intérêt de ce travail est augmenté par la conservation du nœud, visible sous la croix. Selon toute vraisemblance, ce nœud a couvert la douille de la hampe sur laquelle la croix prenait primitivement place lorsqu'elle était portée en procession.

L'époque à laquelle la croix fut fixée à demeure est indiquée par le style des deux volutes chargées de ménager la transition et par la date (1632) que l'auteur de cette adaptation a éprouvé le besoin de transmettre à la postérité.

Il serait infiniment plus intéressant de savoir à quelle époque peut s'attribuer la croix elle-même. On peut hésiter entre la fin du XIII$^{e}$ siècle et le commencement du XIV$^{e}$. Nous penchons plutôt pour cette dernière opinion.

Quoi qu'il en soit, la croix de Givry est une pièce d'orfèvrerie absolument remarquable. Elle est née d'une inspiration élevée, d'un sentiment calme et pur, d'une main habile. A ces titres, elle mérite d'être replacée sur l'autel plutôt que de rester attachée à son usage secondaire et plutôt surtout que de devenir un objet de curiosité.

1. Voici les dimensions exactes, prises en axe, de la croix de Givry :




Largeur de la croix, 4 centimètres ; épaisseur, 1.5 centimètre. Cette épaisseur est conforme à l'ancienne, une partie de son premier revêtement ayant été conservée.

La croix de Damme n'est, sans doute, que de la fin du XV^e siècle. A côté de celle de Givry, elle est un frappant exemple des perdurances professionnelles. En effet, la composition générale n'a guère changé. Seules les proportions sont quelque peu différentes. La croix de Damme est plus trapue. Encore n'est-ce pas nécessairement une modification du temps, les proportions de la croix étant nécessairement combinées avec celles du pied. On retrouve des proportions analogues à certaines croix du même âge que celle de Givry. Le système décoratif n'est pas moins dans la ligne directe de la tradition : médaillons au centre des fleurs de lis ; traverses aux extrémités fleurdelisées, comme fréquemment dans les croix du XIII^e siècle ; auréole au croisement de la croix sur un fond élargi en carré ; enfin l'ornementation obtenue par la gravure suivant un dispositif sensiblement le même.



CROIX DE PROCESSION A L'ÉGLISE DE GIVRY.
ÉTAT ANTÉRIEUR A LA RESTAURATION.

Mais les caractères se sont considérablement transformés et, disons-le, ils se sont abaissés. Les figurines aux médaillons n'ont plus rien de la puissance qui se lit dans le dessin des médaillons de Givry. Bien qu'il

soit digne et pieux, le Christ de Damme n'a point la noblesse du Christ de Givry. Cependant son interprétation décorative et technique est encore bonne, mais d'un style assez faible. Aussi la donnée anatomique y est-elle reprise sans mouvement. Ce n'est pas une image exempte de sentiment, mais on n'y découvre guère d'idéal. Il en est de même des motifs d'ornement empruntés à la flore. Leur tracé est fuyant, leur dessin est sec, leur composition est uniforme, relativement à ceux de Givry. Au surplus, cette pièce est très inférieure à la précédente quant au soin de l'exécution.

Cela n'empêche que la croix de Damme demeure un exemple intéressant par son principe, par ses proportions, par sa décoration calme et harmonieuse. Elle est en laiton, également montée sur une âme de bois, au moyen de nombreux rivets à têtes rondes [1]. Elle a subi de visibles remaniements.

A la face antérieure, les fleurs de lis sont ornées de médaillons en émail translucide bleu. Ces médaillons, assez dégradés, représentent les emblèmes des évangélistes. Les inscriptions de leurs phylactères sont superposées en rouge. Au milieu de la croix le nimbe du Christ, peut-être émaillé autrefois, a été remplacé par un disque bombé en cuivre rouge. Toutes ces parties sont contournées, de même que la croix tout entière, par un bord en relief. Sur les montants et les travers se déroule un feuillage frisé.

A la face postérieure, le centre des fleurs de lis est occupé par une rose, tandis qu'au revers du nimbe se trouve une croix pattée. Sur les bras se déploient des rinceaux de feuillage.

Les dimensions de cette croix sont les suivantes : hauteur totale, $0^{m}49$ ; largeur, $0^{m}38$ ; hauteur du Christ, $0^{m}12$ ; longueur des bras du Christ, $0^{m}13$.

A la partie inférieure se prolonge une tige en fer, assez longue, destinée à pénétrer dans le pied ou dans la hampe. La croix de Damme est encore en usage actuellement.

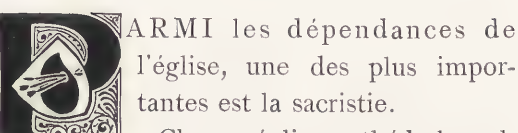
ÉGÉE.

1. Le revêtement de la croix de Givry n'est fixé que par de petits clous.



# DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES [1], PAR S. CHARLES BORROMÉE.

## XXVIII. De la sacristie [2].



PARMI les dépendances de l'église, une des plus importantes est la sacristie.

Chaque église, cathédrale, collégiale ou paroissiale, doit avoir la sienne ; elle doit être en rapport avec la grandeur de l'église à laquelle elle appartient et aussi avec le nombre des ecclésiastiques et la quantité du mobilier qui doit y être gardé. Elle doit être plutôt trop grande que trop petite.

Dans les grandes églises, il peut y avoir deux sacristies, dont l'une servira au chapitre et renfermera les ornements de chœur ; l'autre servira aux chapelains et aux autres ministres de l'église et renfermera le reste des ornements.

Dans ces églises, la sacristie doit être assez éloignée du sanctuaire afin que le prêtre, allant officier avec les autres ministres, puisse se rendre processionnellement à l'autel, selon un usage antique et d'une grande signification.

Dans les petites églises, l'évêque pourra permettre que la sacristie soit rapprochée de l'autel majeur.

*Position de la sacristie, fenêtres.* Autant que possible, la sacristie sera dirigée vers l'orient et le midi. Elle sera construite de manière à ne pas masquer les fenêtres du sanctuaire.

Elle aura au moins deux fenêtres ; il serait à souhaiter que ces fenêtres fussent en face l'une de l'autre, afin que l'on puisse établir de temps en temps un courant d'air et éviter ainsi l'humidité. Les fenêtres auront une double clôture en fer ; s'il n'y en a qu'une, elle sera très serrée et très solide. Les vitres seront semblables aux vitres des églises [3].

Elle sera voûtée ou tout au moins plafonnée.

*Du pavé.* Le pavé sera établi de façon à éloigner l'humidité ; c'est pourquoi il reposera sur une voûte, laquelle sera quelque peu distante du sol. On évitera qu'il y ait des monceaux de terre en permanence contre les murailles ; on veillera à ce que les conduites d'eau soient toujours en bon état et il serait utile de placer un dallage au pied des murs à l'extérieur.

*De la porte.* C'est seulement dans les petites églises, et encore avec la permission de l'évêque, que la porte de la sacristie

1. Voir *Bulletin des Métiers d'art,* 6e année, p. 67.

2. Tout ce chapitre est plein de détails pratiques du plus grand intérêt. On chercherait en vain ailleurs toutes ces règles pleines de piété, de prudence et de sage économie.

3. Les fenêtres seront placées assez haut pour que, du dehors, les passants ne puissent rien voir au dedans.

pourra s'ouvrir sur la chapelle majeure. Elle doit généralement donner sur le transept ou sur un bas-côté. Cette porte sera double : l'une partie doit être très solide et fermer au moyen d'un verrou et d'une serrure à grosse clef ; l'autre, très légère, construite en bois à sa partie inférieure et en toile à sa partie supérieure, se fermera d'elle-même. Ainsi les personnes se trouvant dans la sacristie éviteront les regards indiscrets [1].

*Sainte image et autel.* Dans toute sacristie, et en un endroit visible, sera placée une sainte image et, si la place est spacieuse, il y aura un autel, une table ou une armoire ayant la forme d'un autel, sur lequel on placera une croix, des chandeliers et une nappe [2]. C'est à cette table ou autel que le célébrant revêtira les ornements [3].

*De l'oratoire.* Dans toute sacristie, il y aura un oratoire qui ressortira à l'extérieur ou qui formera une place à part à l'intérieur. Le prêtre s'y retirera pour se préparer à la messe. Dans cette chapelle, sera un petit autel surmonté d'un crucifix et un prie-Dieu [4].

Si les dimensions de la sacristie ne permettent pas un oratoire de ce genre, on placera un prie-Dieu dans un endroit écarté et on l'isolera au moyen d'un écran de toile. C'est là que le prêtre fera sa préparation et son action de grâces. Dans l'oratoire se trouvera un tableau contenant les prières préparatoires à la messe.

*Du lavoir.* Le lavoir est exclusivement destiné à laver les mains du prêtre et des ministres. Il doit être en pierre ; on y met un ou plusieurs robinets. L'eau tombe dans un bassin en pierre ou en marbre et elle descend dans le sol à l'aide d'un conduit pratiqué au milieu. Dans les paroisses pauvres, une fontaine suspendue au mur remplace le lavoir. L'eau tombe, comme précédemment, dans un bassin. Le lavoir et la fontaine sont, en tout ou en partie, placés dans une arcade formée dans la muraille. A côté du lavoir est un essuie-main bien propre, enroulé autour d'un tourillon de bois [5].

*Des armoires.* La grande armoire destinée à conserver les ornements sera faite en planches de noyer. Elle aura 2 coudées et 5 onces ($0^{m}88$) de hauteur au-dessus du pavé de la sacristie. Elle sera munie de larges tiroirs dans chacun desquels seront placés les ornements selon leur couleur.

Au-dessus de cette grande armoire et, si l'on veut, sur les côtés des tiroirs, seront placées des armoires plus petites, dans lesquelles on rangera avec soin les calices, les patènes, les corporaux, les purificatoires, les voiles et les autres objets. Dans une des cases de côté, on placera les linges à laver.

1. Il est à souhaiter que les sacristies aient aussi une porte extérieure, pour qu'on puisse venir du dehors sans être obligé de passer par l'église.

2. Cette nappe peut consister en un tapis de laine verte uni. Il ne sera pas cloué, mais mobile, afin qu'on puisse le secouer de temps en temps.

3. Dans beaucoup de sacristies, cette crédence n'existe pas ; les ornements sont placés sur l'armoire aux chasubles.

4. Pour cet autel, on suivra les règles déjà données au chapitre XIV pour les petits autels.

5. Cette fontaine est différente de la piscine dont il a été parlé au chapitre XX. Le *Pontifical* semble les confondre ; actuellement, par respect, on en fait deux choses distinctes.

La grande et les petites armoires auront chacune leur clef.

Il y aura autant d'armoires semblables que l'exige la quantité des ornements [1].

Des tringles en bois suspendues à des poulies, et qu'ainsi on pourra monter et descendre à volonté, serviront à étendre les ornements quand ce sera nécessaire.

Pour les livres, il faudra trois armoires. Dans la première, seront placés les livres de chant et autres livres à l'usage du chœur; la seconde renfermera les chartes et tous les écrits qui ont trait aux intérêts de l'église; la troisième contiendra les registres des baptêmes, des mariages, des inhumations et de confirmation. Dans cette dernière, il faut une place spéciale où seront déposés les lettres pontificales, les lettres pastorales, les mandements et les ordonnances de l'évêque, au fur et à mesure de leur promulgation, et, enfin, tous les édits qui ont trait au gouvernement spirituel des âmes.

Toutes ces armoires fermeront à clef.

Lorsqu'il y aura peu de livres à conserver, comme il arrive dans les petites églises, une seule armoire, divisée en plusieurs compartiments, suffira.

1. « Benoît XIII veut que des initiales, apposées en dehors de chaque tiroir, indiquent de prime abord la couleur qu'il contient; on a aussitôt fait d'écrire le nom tout entier : *blanc, rouge, vert, violet, rose, noir.* » (BARBIER DE MONTAULT.)

Dans les grandes sacristies, il faut encore une armoire pour conserver les ornements plus précieux. Sa longueur sera en proportion de la place dont on dispose; sa hauteur sera de 7 coudées (2m80) et sa profondeur de 2 coudées (0m80). La partie inférieure de cette armoire, haute de 2 coudées (0m80), contiendra des tiroirs ou des cases. La partie supérieure sera plus large par devant et diminuera insensiblement jusqu'au fond, qui, par conséquent, sera moins large. A droite et à gauche seront dressés verticalement des ais qui adhéreront aux parois au moyen d'anneaux dans lesquels ils tourneront. On en placera plus ou moins selon la profondeur de l'armoire. De la partie supérieure de chacun des ais partira horizontalement une tringle qui sera reliée à la tige verticale par une jambe de force. C'est sur ces équerres mobiles que l'on étendra les ornements.

Dans les cathédrales et collégiales, il faut des armoires pour renfermer les surplis et les autres ornements des chanoines et des ministres du chœur. A défaut d'armoires, on emploiera des coffres qui seront placés le long des murs de la sacristie. Ces coffres pourront aussi servir de sièges dans les réunions du chapitre.

*(A suivre.)*

Traduction et annotations de M. l'abbé SERVILLE.



# VARIA.

LA CHAPELLE DU GRAND SÉMINAIRE DE MALINES S'EST enrichie dernièrement d'un beau retable d'autel à volets, entièrement peint, œuvre de M. Rosiers, les très estimé directeur de l'académie de cette ville. C'est, à notre connaissance, un des assez rares exemples modernes de vrais retables peints. Après la débauche de tableaux d'autel des XVIIe et XVIIIe siècles, on est revenu généralement aux retables sculptés en bois ou en pierre, communs à l'époque gothique.

On a trop oublié peut-être que la plupart des tryptiques des XVe et XVIe siècles ne furent autre chose que des retables. Aussi faut-il espérer que l'exemple du grand séminaire aura des imitateurs.

Nous comptons pouvoir bientôt mettre sous les yeux de nos lecteurs des reproductions de l'œuvre de M. Rosiers.

L.



ON VIENT DE PLACER A LA CATHÉDRALE DE BRUGES deux nouvelles verrières, dues à M. M. Coucke, de cette ville. Ces vitraux achèvent la série de treize verrières décorant la claire-voie du chœur. Le *Bulletin* a autrefois entretenu ses lecteurs de ce travail, dont les cinq premières unités furent exécutées par feu le baron J. Béthune.



A GAND, LE MOUVEMENT POUR la restauration des maisons particulières languissait. Depuis peu, il paraît accuser une reprise. Place Sainte-Pharaïlde, trois façades se sont simultanément trouvées en voie de restauration, et non loin de là, rue Longue des Pierres, à quelques pas du musée d'archéologie, on remarque la façade en pierre de l'école libre ménagère.

Dans cette voie il reste beaucoup à faire à Gand, où les anciennes maisons abondent. Espérons que le progrès s'accentuera. Il faut bien se persuader qu'il y a tout profit à cela, non seulement pour l'embellissement de la ville, mais surtout pour l'éducation esthétique du public.



IL Y A LOIN DE LA THÉORIE A LA PRATIQUE ! S'IL EST UN travail dont on s'était promis monts et merveilles, autour duquel on avait informé et discuté, posé des principes, accumulé des articles et des rapports, développé des plans et des maquettes, c'est bien celui qu'on a appelé le dégagement de la Cuve de Gand.

Il faut avoir le courage de le dire, l'état actuel des travaux n'est plus aussi encourageant.

Nous attendrons l'achèvement du nouveau pont Saint-Michel avant de nous demander quel sera l'effet de la façade de Saint-Nicolas et du chevet de Saint-Michel. Mais cet effet sera certainement déplorable si l'on maintient le vide actuel en face de l'hôtel des postes.

Quant au chœur de Saint-Nicolas, les plans prévoyaient des bâtiments à ses pieds. Il paraît qu'on ne les élèvera point. Le jardinet nouvellement planté serait maintenu. Si c'est là une décision définitive, il faudra la regretter.

D'une façon générale, le dégagement de cette incomparable file de monuments n'aura pas été heureux. Au fur et à mesure de l'avancement de la dernière phase des travaux, il apparaît de plus en plus que les édifices sont privés des points de repère et des points de vue qui déterminaient et qui mettaient en valeur leurs proportions et leurs formes ; la véritable, la juste impression échappe, du moins en majeure par-

tie, depuis que la mesure de la beauté de ces constructions a été supprimée sans être remplacée par un cadre équivalent.

Malgré tout, nous voulons conserver l'espoir du contraire jusqu'à la fin des travaux.

⁂

On se souvient de plusieurs découvertes intéressantes, opérées au cours de ces travaux. Notamment en face de l'église Saint-Nicolas, rue de la Catalogne, la démolition mit à jour une cave remarquable portée sur piliers. Une trouvaille du même genre, mais, semble-t-il, plus importante, a été faite, quai au Blé, face au pont Saint Michel. Sous l'une des maisons du pâté démoli, on a constaté l'existence d'une cave dont les voûtes reposent sur des chapiteaux à crochets. Les colonnes tout entières étaient enfouies dans le sol remblayé. Les fouilles nous fourniront, il faut l'espérer, des renseignements plus complets sur ce vestige d'une construction importante du vieux Gand.

E. G.



# LE LION BELGIQUE.

COMBIEN de fois n'est-il pas donné de constater que l'interprétation de la figure héraldique du lion est au-dessus de la science et de l'inspiration de nos artistes ? Cette constatation devrait paraître humiliante non seulement à notre art, mais à notre patriotisme.

Comment la figure du lion se caractérise-t-elle mieux qu'en silhouette, de profil et dans l'attitude rampante dénonçant toute l'action de sa force féline? C'est avec ce geste que le roi des animaux est entré dans l'héraldique.

Lorsqu'il occupe sur la bannière ou sur l'écu un compartiment carré ou un rectangle en hauteur, son attitude se modifie en conséquence : le buste se redresse ; en certains cas, le corps reçoit une direction presque verticale. Cette figure particulière a pris dans le langage du blason la dénomination de *lion belgique*.

La plupart de nos anciennes provinces ont, en effet, porté ce signe dans leurs armes, et ce privilège, qu'elles ont transmis en 1789 à la République des Provinces Belgiques Unies et, en 1830, au nouveau Royaume de Belgique, elles le tenaient, sans doute, d'une très ancienne origine.

L'histoire de nos armes nationales est encore à faire ; leur origine sera peut-être impossible à établir. Elle doit être de ces faits dont la source n'est pas connue, tant elle est antique et naturelle. Nés de la race, tenant au fond de l'esprit public, compris et normalement transmis par l'hérédité du tempérament national, ils n'ont jamais dû faire l'objet d'un acte légal, ni tenter la plume d'un chroniqueur.

Notre société a débuté par l'état guerrier. Il est certain que le signe militaire a engendré le blason et qu'avant de figurer dans les armoiries de nos princes, le lion a été porté sur leur bouclier, sur leur heaume et sur leur bannière [1].

On peut supposer que ces origines se confondent avec celles des nations germaniques.

L'aigle, qui domine de son vol les plus hauts sommets de la terre, a été de tout temps l'image de l'Empire. Il passa des enseignes romaines aux étendards du Saint-Empire d'Occident. Tour à tour l'Empire Germanique et son héritier l'Empire Autrichien, l'Empire des Czars Russes, l'Empire Français et le nouvel Empire Allemand mirent l'aigle dans leurs armes.

De son côté, le lion a toujours été considéré comme le roi des animaux. A sa figure comme à son nom s'est rattachée l'idée de grands attributs, notamment ceux de la loyauté, du courage, de la force, de la puissance, de la domination, de la royauté.

Les Livres Saints le représentent, de même que les traditions païennes. Comme l'aigle il est associé aux traits inspirés de l'Ecriture et aux récits fabuleux de la mythologie.

Ces faits et ces symboles lui ont valu une

1. Voir notamment les sceaux de Philippe de Champagne renseignés à la note suivante.



ÉTENDARDS DE FLANDRE ET DE BRABANT-LIMBOURG. Cortége jubilaire de 1905

place dans l'iconographie chrétienne, et les arts décoratifs du moyen âge, après ceux de l'antiquité, ont traduit la figure de ce roi avec des caractères d'une expression pénétrante. Des peuples orientaux le portèrent en emblème national.

Est-il improbable que le lion fut le signe du royaume de Lotharingie et qu'après la division de ce royaume, il passa à la Basse-Lotharingie et au duché de Lothier ? Il est un fait : c'est qu'on le voit d'abord au blason des principaux États féodaux, nés de la dislocation de ce duché : le Brabant, le Limbourg, la Flandre impériale [1]. De là il passe dans les armoiries de la plupart des autres comtés, par suite de causes familiales ou politiques.

Quoi qu'il en soit de ces origines qu'il serait intéressant de chercher à élucider, le lion apparaît dans nos pays comme un symbole de la nationalité dont à peine s'ébauchait la constitution politique. Il survit aux princes, il s'impose aux dynasties. Son histoire traduit d'une manière fidèle les caractéristiques de notre race, disposée par son tempérament, autorisée par ses actes, habituée par ses traditions à se gouverner elle-même. Au contraire des lys

1. Nous ne faisons ici que poser la question, sans prétendre la résoudre. Nous n'avons pu l'étudier suffisamment; mais elle n'est point formulée *a priori*. Elle résulte d'un premier aperçu, insuffisamment contrôlé, sans doute, de certains faits historiques.

Il est impossible, nous semble-t-il, de ne pas remarquer que la naissance à la vie historique du Lion héraldique, coïncide à peu près dans plusieurs grands comtés de la Basse-Lotharingie, et qu'elle a lieu à l'époque où la chute du duché de Lothier est définitive après avoir été longtemps virtuelle.

On sait que le royaume de Lotharingie ne se confondit pas avec celui de Germanie ou de France orientale. L'union des deux pays fut, en quelque sorte, personnelle, et les rois de Germanie nommaient des lieutenants ou des ducs de Basse-Lotharingie ou de Lothier. En principe, ils ne rendirent pas ces nominations héréditaires, et choisirent les bénéficiaires dans diverses familles comtales. En fait, cependant, ils laissèrent parfois un certain temps le duché aux mains des représentants successifs d'une même famille. L'une des conséquences de cette politique fut la perte progressive du pouvoir ducal aux mains de seigneurs trop faibles pour le faire respecter. Toutefois, des magnats qui en étaient bénéficiaires, s'efforcèrent de le maintenir dans leur race. Ainsi les rois de Germanie, après avoir choisi leurs ducs quelque temps dans la famille de Limbourg-Ardenne, les prirent parmi les comtes de Louvain. Ces deux fortes familles rivalisèrent au XII$^{e}$ siècle. Et

de France, qui paraissent avoir été le signe d'une dynastie et qu'on trouve aux armes des villes comme l'image imposée ou agréée de la sujétion ou de la fidélité, le lion est chez nous vraiment l'emblème de la souveraineté nationale ; c'est lui, c'est elle que l'on invoquait dans la devise : *Vlaanderen den Leeuw!* Ce cri n'est pas autre chose que la revendication, contre l'étranger et contre le tyran, de l'indépendance, de l'autonomie ou de la liberté. Vouloir la *Flandre au Lion,* c'était vouloir la Flandre à elle-même.

Aussi le lion devint-il le signe des institutions qui tiennent de la puissance nationale, ou qui y participent. Les villes, combinant à son propos leur patriotisme et leurs franchises, le mirent avec leurs attributs et leurs couleurs propres dans leurs sceaux, les gildes le portèrent sur leurs bannières, certaines familles le reçurent comme un privilège dans leur blason. On représentait son image, avec une fierté glorieuse, dans toutes les circonstances opportunes. Pendant longtemps, les artistes l'interprétèrent avec la même maîtrise de la forme, le même effort

tandis que le pouvoir ducal, loin de se renforcer, s'affaiblissait de plus en plus, devenant quasi nominatif, un concordat intervint entre les deux races. En 1135 elles se réconcilièrent et convinrent que le titre de duc de Lothier appartiendrait à la maison de Louvain, tandis que celle de Limbourg serait indépendante. Et, dorénavant, les représentants de cette dernière commencèrent aussi à prendre le titre de duc (*).

La pénurie des documents ne permet pas de suivre en détail les diverses phases de ce mouvement historique.

Toujours est-il qu'à la fin de cette époque apparaissent dans le Limbourg (sceau de Waleran, *filius ducis de Lbg,* 1214) (**) et dans le Brabant (sceau de Henri, duc de Lotharingie, 1201) (***), les premiers sceaux armoriés transmis jusqu'à nous. Ils portaient le lion héraldique (****). Il n'est donc pas invraisemblable que le signe ait été repris par les deux prétendants au pouvoir si longtemps disputé.

(*) Voir Van der Kindere, *Formation terr. des principautés belges ;* Ed. Poullet, *Histoire interne de la Belgique.*

(**) De Raadt, *Sceaux armoriés,* t. II.

(***) Butkens, *La Haye,* 1724, t. I.

(****) La maison des comtes de Louvain et de Brabant avait cependant son signe (une fasce), et c'est cette marque, fait remarquer Butkens, que continuait à porter le frère du duc Henri, le sire de Perweys dans son sceau. De ce que le lion n'ait pas paru aux sceaux plus anciens, il ne faudrait pas conclure, avec Butkens, que le duc Henri fut le premier qui, *en son écu,* porta le lion de Brabant, mais seulement le premier qui le porta *en son sceau.* Le sceau de 1201 est le plus ancien sceau brabançon *armorié.*

Ce qu'on sait de l'origine du Lion de Flandre est à rapprocher de ce qui précède.

Dès le xe siècle, les comtes de Flandre, dont les territoires sont dans la mouvance des rois de France, se jettent dans la mêlée des magnats lotharingiens et, au xie et au xiie siècle, ils s'assurent la Flandre impériale. Jusque-là, le signe de la maison de Flandre a été un simple gironnement de l'écu, assez mal déterminé par les documents.

Ils ne devait pas déplaire aux souverains flamands de prendre, en aveu de leur politique d'affranchissement le signe de la Lotharingie dont ils étaient des vassaux émancipés.

Or, le lion apparaît pour la première fois sur des sceaux attachés à des chartes délivrées par Philippe d'Alsace, aux abbayes des Dunes (1162) (*), de Saint-Pierre à Gand (1164), de Tronchienne (1166), de Saint-Bavon à Gand (1170) (**).

On dit communément que le Lion de Flandre fut importé d'Orient par Philippe d'Alsace ; mais il est à noter que ce prince n'entreprit son premier voyage en Syrie qu'en 1177. Cette origine orientale est donc, une fois de plus, une légende introduite par les chroniqueurs des derniers siècles.

Il est à noter que le blason de Flandre comme celui de Brabant porte les couleurs des armes de l'Empire. Enfin, il reste bien d'autres considérations qui multiplient l'intérêt de la question.

(*) De Raadt, peut-être à tort, appelle ce sceau le plus ancien sceau armorié connu.

(**) *De Sighelen der graven van Vlaenderen,* Brugghe, 1640.

de grandeur, la même spontanéité dans l'expression et dans le caractère. Ainsi le trouvons-nous encore brodé dans la soie des étendards, dans le velours des cottes d'armes, taillé dans la pierre au-dessus des portes des villes, aux façades des monuments, aux voûtes des salles des délibérations publiques, peint aux murs, aux vitraux, aux panneaux des meubles, gravé sur les dalles des tombeaux, sur les médailles, sur les monnaies et sur les sceaux, ciselé aux insignes des bedeaux et des messagers, aux colliers des chefs-hommes des serments militaires.

Comme en toute matière, les artistes du moyen âge se montrèrent dans l'espèce les interprètes sincères du sentiment public. Le lion reçut, de leur talent d'appliquer, d'interpréter et de styliser, une somme maxima d'expression et de force. Bien qu'il eût pris ainsi tous les caractères de l'emblème, qu'il fût devenu, en quelque sorte, un signe conventionnel, ne tenant plus de son modèle naturel que par des traits essentiels, il ne se figea pas dans l'hiératisme, grâce à la part importante de l'expression, et ses caractères évoluèrent avec les caractères du lieu et du temps.

⁂

S'il est probable que l'idée du lion belgique correspond à l'une des premières manifestations de l'âme nationale, il est, d'autre part, certain que la détermination de son image est une création de notre génie artistique : elle en porte toutes les marques, en traduit tous les principes. On y retrouve la sincérité d'expression, la vie, le mouvement, la vigueur et les autres qualités d'application qui ont distingué notre art décoratif. Les premiers gestes de celui-ci ont dû coïncider avec les premiers essais de celle-là.

De ces périodes préparatoires, des prototypes du lion belgique, nous ne savons rien, il est vrai. Les plus anciens documents qui nous aient transmis les traits du lion héraldique ne sont guère antérieurs au XIII^e^ siècle. Mais, ces traits y ont déjà des caractères définitifs, parfaits.

Ils traduisent une règle qui ne fut, sans doute, que la consécration d'un usage devenu constant à cette époque où le blason commence à se codifier.

Jusque-là, la volonté libre des individus, des familles, des institutions, délimitée seulement par les coutumes, les traditions, les conventions, déterminait la nature et la forme des emblèmes d'enseignes et de reconnaissances. Des prescriptions de plus en plus fixes, de plus en plus réglées, de plus en plus restrictives, s'imposèrent et, petit à petit, en recevant un cachet officiel, elles devinrent l'*Héraldique*.

Pourrait-on dire quelle fut la part respective de la liberté, de la coutume et de la réglementation en cette matière ? Cette dernière s'affirma, sans doute, davantage avec le temps, aux dépens de la première et pour la fixation de la seconde.

Le signe le plus important, celui de l'Etat, a dû être arrêté avant tous autres et mis à l'abri des variations.

Il existe cependant plusieurs variétés, aujourd'hui fixées, de lions belgiques : Couronnés, colletés, à la queue fourchée, lampassés et non lampassés, etc., et il est difficile de savoir, sauf des cas particuliers, quelle est, dans l'origine de ces différences,



GRAVURE EN CUIVRE. XVI^e^ SIÈCLE.
(TOMBEAU DES COMTES DE HEINSBERG).

la part du caprice ou du hasard et celle de la concession officielle. Mais ces détails d'histoire héraldique ne nous intéressent point. Il suffit de retenir que toutes ces figures du lion ont une forme sensiblement identique, rappelant une origine commune se rattachant à un type commun.

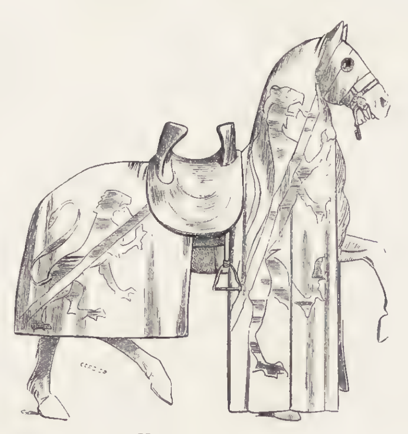
Ce type du lion belgique, disions-nous, se trouve déjà définitivement fixé, dans les documents les plus anciens.

Toutefois, il règne dans son dessin, dans ses dispositions une juste liberté : celle que revendique un art conscient, vivant et fort.

Ce régime subsiste pendant le moyen âge y compris le XVI^e^ siècle. Durant toute cette période, le lion héraldique est particulièrement intéressant à étudier sous le triple point de vue de l'application, de l'interprétation, de la stylisation. Il se ressent, en effet, et du caractère de l'époque ou de l'école, et de la technique de l'exécution, et de la destination de l'objet. Le XVI^e^ siècle nous le montre tout autrement que le XIII^e^ siècle. La gravure lui donne une autre expression que la sculpture ou la broderie, et la hardiesse de son dessin se modifie selon qu'il figure, par exemple, sur la cotte du héraut d'armes ou dans les plis flottants d'un étendard.

Le tempérament personnel de l'artiste se fait parfaitement valoir dans le rendu du lion héraldique. L'examen comparé des meilleurs exemples ne laisse point de doute à cet égard. Plusieurs sont des chefs-d'œuvre, non seulement par la correction et l'expression de leur dessin, mais par l'originalité. On ne mettra pas sur la même ligne le lion gravé de Heinsberg et celui de Nassau (v. plus loin), les bas-reliefs du Franc de Bruges et celui du Rabot. Pour se rendre complètement compte de la liberté d'interprétation que laissait aux artistes de talent une figure aussi imposée que celle du lion héraldique, il suffit, après avoir passé en revue les quelques spécimens que nous mettons en marge, de regarder ceux qui remontent à une même époque, de comparer, par exemple, les deux lions qui se font face à la cheminée du Franc ou ceux qui voisinaient entre eux à la façade de la Maison des Maçons à Gand.

Les différences d'école sont moins fréquentes, non pas moins apparentes. A peine la



Housse de cheval d'armes, recueillie par Viollet-le-Duc, d'un manuscrit de 1250.

question se pose-t-elle pour les lions de nos provinces. On l'aperçoit mieux en alignant certains lions flamands, allemands et français, équivalents quant au mérite personnel. Au tombeau des comtes de Heinsberg se trouve un beau lion héraldique,



L'ÉCU DE FLANDRE A LA CHEMINÉE DU FRANC DE BRUGES. XVI$^{e}$ SIÈCLE.

exécuté dans la technique accentuée des graveurs allemands. Un moment de comparaison avec le lion de Flandre de la cheminée du Franc permet de voir, malgré l'analogie étroite du thème, des différences d'interprétation qui ne dérivent pas seulement de la technique, mais surtout du sentiment. La leçon se complique avec intérêt si l'on considère à son tour le lion de Gand, de la Maison des Maçons. Ces sujets dénotent parfaitement, dans l'ensemble, des différences d'école. Ils ne trahissent pas moins la similitude d'époque. C'est, de part et d'autre, de la fougue, une recherche de grandeur et une force réelle. Dans le lion de Heinsberg, on voit une précision sèche qui ne concède rien à l'harmonie générale; dans le lion de Flandre, et surtout dans celui de Gand, règne une exubérance fort bien répartie et qui ne provoque aucune confusion. Au surplus, tous trois sont dans la tradition de leurs origines. La stylisation du lion de Heinsberg est plus sévère. La tête notamment, malgré ses détails, est posée en vertu d'abstractions et de simplifications de lignes dont un décorateur flamand du XVI$^{e}$ siècle n'était plus capable. Mais les lions flamands sont mieux coordonnés. Les trois artistes sont partis des principes décoratifs, ils se sont montrés respectueux des règles de leurs métiers. Mais l'Allemand a vu le métier de plus près, le Flamand de plus haut. Remarquons aussi tel détail curieux qu'on pourrait qualifier d'estampille d'école. Le lion de Flandre a son air de famille, il est dans la ressemblance du lion du XV$^{e}$, du XIV$^{e}$ et du XIII$^{e}$ siècle. Le lion de Heinsberg n'est pas de cette descendance directe. Il a la face plus développée. Sa griffe maigre fait songer aux serres de l'aigle allemand. Au contraire, le lion de Flandre a les pattes charnues, développées, moins nerveuses, mais plus puissantes. Dautre part, le lion de Gand est beaucoup plus robuste que son frère brugeois. Sa force, quoique rude, est aisée et tranquille et n'a rien de commun avec la vivacité correcte, mais maniérée, du lion brugeois, d'ailleurs insuffisamment charpenté.

Mais ces exemples sont empruntés à la

dernière période artistique. Or le lion belgique a surtout varié selon le temps. Il a



ÉCU DE LA FIN DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE.
D'ap. Viollet-le-Duc.

suivi les progrès et les décadences des arts plastiques.

La figure du lion au XIII[e] siècle nous a été conservée par quelques sceaux, par quelques manuscrits et aussi par quelques carreaux sigillés, peut-être par l'une ou l'autre sculpture. Nous savons ainsi qu'à cette époque le but visé est l'effet décoratif. Les moyens d'expression de l'artiste résident uniquement dans la ligne. La figure se détache par les contours nettement et puissamment découpés en une masse compacte, dénuée ou à peu près, de détails. Ce procédé est inséparable de la technique et aussi de l'entourage. A son point de vue, il a dû atteindre des résultats sans pareils comme envergure et comme intensité. Les lions de cette époque se montrent sous des traits farouches, violents, puissants, par l'effet d'une stylisation concentrée dans les grandes lignes, douées celles-ci d'un mouvement des plus expressifs. Ils sont l'image fidèle d'une société jeune, sincère, fière. Le lion héraldique a certainement alors la plénitude de sa signification.



BANNIÈRE RECUEILLIE PAR VIOLLET-LE-DUC, D'UN MANUSCRIT DE 1350 ENVIRON

Au siècle suivant, ses traits varient peu dans les grandes lignes, tout en diminuant d'expression. Celle-ci se perd davantage encore au XV[e] siècle. Dans ces conditions, le lion prendrait quelquefois un aspect baroque si une certaine grandeur ne lui restait comme un vestige de la puissance d'autre-



LE LION DE GAND, PROVENANT DE LA FAÇADE DE L'ANCIENNE MAISON DES MAÇONS, 1526 [1].
D'après un dessin de « l'Inventaire archéologique de Gand ».

1. Voir plus haut, p. 42 et 44.

fois imprimée aux lignes traditionnelles [1].

Toutefois, pour des raisons d'ordre technique, à cause de la simplicité des procédés ou de la transmission des traditions professionnelles, le lion du XIII[e] siècle se retrouve encore au XV[e] siècle avec de frappantes ressemblances et un accent de sincérité à peine diminué. Ainsi en est-il notamment dans les carrelages et dans les tissus.



LE LION DU RABOT (ARMES DE GAND). FIN DU XV[e] SIÈCLE.

à une période critique de l'art. Les conventions artistiques se sont lentement déplacées depuis le XIII[e] siècle. L'idéalisme a fait place à un certain réalisme, non pas dans les tendances, mais dans les moyens. Ceux-ci ont perdu la simplicité, d'où venait leur franchise et leur force. Au début les procédés n'étaient déterminés que par la fin complexe qu'on voulait atteindre ; petit à petit, on

Le lion du XVI[e] siècle se distingue vivement de celui du XV[e] siècle. C'est qu'il naît

recherche, en les employant, une satisfaction qui leur est propre. On n'utilise plus tel moyen uniquement parce qu'il est puissant, parce qu'il est avantageux, parce qu'il est utile en vue du



D'UNE DALLE EN CUIVRE GRAVÉ, DE JEAN ET GÉRARD DE HEERE (1332), AU MUSÉE DE BRUXELLES.

1. En comparant les lions héraldiques de la plaque tumulaire des seigneurs de Heere (XIV[e] siècle) et celui du Rabot (XV[e] siècle) : on se rend compte du peu de chemin parcouru quant au tracé de la figure.

A noter aussi les beaux lions des peintures murales de la salle échevinale d'Ypres (XV[e] siècle).

résultat, mais parce qu'il comporte en lui-même un agrément, parce qu'il exerce la virtuosité, parce que son résultat va provoquer du charme. On peint moins une figure selon telle manière, parce qu'elle ornera mieux, parce qu'elle provoquera mieux la dévotion, parce qu'elle sera plus durable, que parce qu'elle plaira davantage et qu'il est plus *fort* de faire ainsi. Jusqu'à la fin du moyen âge, cette recherche de l'art pour l'art ne fut jamais exclusive, bien au contraire, mais elle se répandit assez pour affaiblir les principes esthétiques et livrer les barrières ouvertes à l'assaut des idées humanistes.



ANCIEN CARRELAGE, TERRE CUITE.
(JAUNE PALE SUR FOND ROUGE.)

Cependant, au XVI[e] siècle, quand les dernières forces de l'art national reçoivent cet assaut, nous les voyons honorablement, brillamment résister, au moyen des armes dont elles disposent encore.

Le culte des arts ne fleurit pas moins au XVI[e] siècle qu'aux siècles antérieurs ; il réunit, en outre, un grand nombre d'artistes de mérite et, en ce sens, cette époque fut pour notre pays une véritable renaissance, renaissance nationale parce qu'elle marqua la réaction superbe de notre art traditionnel contre l'introduction du goût italien.

Ces considérations ne sont pas hors de propos en parlant du lion héraldique. Sa signification nationale et ses traits artistiques étaient si étroitement unis aux principes germaniques, que le sort des uns fut celui des autres. En outre, les documents les plus nombreux nous ont été transmis par le XVI[e] siècle. Non pas que cette époque ait été plus riche que les précédentes en productions du genre, mais parce que ses monuments sont arrivés jusqu'à nous en plus grand nombre. D'ailleurs ces documents sont remarquables.



ÉCU DE BRUGES. A LA CHEMINÉE
DU FRANC. XVI[e] SIÈCLE.

*

Le lion belgique eut donc sa part de l'essor artistique du XVIe siècle. Sans modifier ses traits désormais fixés par la convention et par l'héraldique, il trouva un renouveau de correction, d'expression et de vie. Aussi le XVIe siècle est-il, après le XIIIe, le plus bel âge de notre sujet. Mais quel chemin parcouru !

Le blason du XIIIe siècle et celui du XVIe siècle montrent bien, dans la même attitude, le même spécimen de la faune, mais le mode de stylisation est fort différent. Celui du XIIIe siècle est d'une synthèse plus sobre, plus savante et plus robuste. Celui du XVIe siècle est moins vigoureux, mais plus développé. L'échine de l'animal a gagné en souplesse, la tendance réaliste est plus accentuée et, conséquemment, la franche recherche de l'application l'est beaucoup moins. Le lion du XVIe siècle, au contraire de celui du XIIIe siècle, vise moins à la ligne architecturale qu'à l'agrément ornemental.

ANCIEN GRÈS. MUSÉE DE BRUXELLES.

C'est pourquoi nous ne nous assimilons souvent qu'avec effort la puissance du lion du XIIIe siècle. L'énergie du lion du XVIe siècle nous est d'une compréhension plus facile. Le lion du XIIIe siècle vivait par le geste, par le mouvement, par l'allure générale, il tenait son caractère de sa ligne catégorique et dominante. Le XVIe siècle se contenta d'un ensemble bien équilibré, mais il accumula les moyens d'expression dans les détails pleins d'ampleur et de hardiesse.

Nous avons déjà dit un mot de certains de ces détails, de la griffe, notamment, qui semble avoir été traitée avec un soin particulier. Il en est de même de la crinière, souvent admirablement disposée pour accentuer la ligne du corps, le port de la tête et les traits du visage. C'est bien un visage, en effet, que celui du lion. Nous voyons se reproduire à son propos un phénomène assez commun dans la représentation des figures de la faune. Le Fabuliste prête aux animaux l'esprit et le cœur humains, ainsi que les plus nobles facultés physiques de l'homme, telle la parole ; de même les artistes, pour animer leur sujet, pour en décupler l'expression et pour la rendre plus sensible, ont voulu ramener la face des animaux au visage humain. Le fait peut être constaté souvent dans le bestiaire ancien. On en retrouve parfois la tendance dans l'aigle allemand ; il a dû paraître d'une réalisation plus aisée dans

le lion héraldique. Aussi voit-on la forme et la place de l'œil, de l'oreille et du nez du lion se rapprocher de celles de l'œil, de l'oreille et du nez d'un homme ; son rictus serait une grimace humaine, si l'artiste ne voulait s'arrêter à de raisonnables limites. A un vase de grès allemand, il est tel masque, servant sans doute de rappel aux lions modelés sur la panse, qu'on ne regarde point sans perplexité : est-ce d'un animal, est-ce d'un homme ?

Quoi qu'il en soit, si les faces des lions du XVI^e^ siècle sont expressives et peu grimaçantes, malgré la contraction de leurs traits, d'autre part, cette recherche et cette perfection des détails n'ont pas atteint à l'expression juste : celle de la majesté et de la force tranquille, dont nous parlent les lions du XIII^e^ siècle. Il y a pourtant quelques belles exceptions, au premier rang desquelles doit figurer l'étendard militaire des Gantois.

*(A suivre.)* ÉGÉE.

# UNE GRILLE DE CLOTURE A ALOST.

L'ART du vrai ferronnier revient de loin depuis quelques années.

« Ce métier, comme l'a dit le directeur du *Bulletin des Métiers d'art*, M. E. Gevaert, dans une monographie de la ferronnerie d'art à Bruxelles, « est l'une des plus belles manifestations de l'industrie humaine : ses caractéristiques reflètent la puissance, l'habileté, l'intelligence, le contact constant de la force physique avec la pensée et le sentiment. »

Longtemps on a pu déplorer, et on n'est pas encore sans beaucoup de raison de le faire, qu'en face des progrès accomplis par les arts décoratifs en général, l'industrie du fer artistique soit restée dans un état relatif de décadence. Cela est dû à bien des causes, mais tout particulièrement à l'envahissement de l'atelier par l'inintelligente machine, uniquement favorable à la production commerciale.

Agent d'affaires, elle a éloigné l'âme que la main-d'œuvre communiquait à la matière. Seule, elle ne peut exprimer aucune idée, traduire aucun sentiment ; elle ne fera jamais d'art. En effet, l'art est esprit et l'art est matière : avec la matière, il construit ; par l'esprit il vivifie, et il n'existe qu'avec ces deux éléments.

Il s'en faut de beaucoup que l'atelier du ferronnier moderne soit un foyer de travail rationnel et idéal.

L'enseignement professionnel a encore fort à faire sur l'artisan et sur la clientèle pour que les produits d'art décoratif, et spécialement de fer forgé, n'aient pas une physionomie contre nature ou uniquement matérielle et pour qu'ils appartiennent réellement à l'art.

Toutefois, la science archéologique et les théories d'art appliqué ont provoqué un courant qui promet d'heureux résultats. Il a déjà porté des fruits. Le sentiment, l'expression, le caractère des formes et leur adaptation parfaite aux fonctions qu'elles doivent



FRAGMENT DE GRILLE. Arch. M. J. Goethals.

remplir, ainsi que les qualités d'exécution redeviennent, grâce aux principes réappliqués de l'époque du moyen âge, les guides nécessaires et sûrs du vrai forgeron d'art.

Les exemples irréprochables de forge moderne ne sont pas légion ; ils n'en sont que plus appréciés et ne provoquent que plus de jouissance chez ceux en qui vibre le sentiment artististique. Puissent les principes vitaux vulgarisés par les bonnes revues, ainsi que la conscience des chefs d'atelier et le tempérament original et artistique des exécutants, faire refleurir ce beau métier qui offre tant et de grandes ressources en construction et en décoration.



La photographie ci-jointe, communiquée à la rédaction du *Bulletin des Métiers d'art* par un de ses amis, nous donne la satisfaction de mettre sous les yeux des lecteurs un bon travail de forge où se trouvent réunies bien des qualités. C'est un fragment d'une grille exécutée sur les dessins de M. Goethals, l'architecte distingué de la ville d'Alost, pour la clôture du cimetière qui entoure l'église Saint-Martin.

Le mouvement de la composition accuse la ligne horizontale par deux frises dont les membres rigides sont reliés entre eux par des fuseaux verticaux. La construction est assurée par des montants doubles, maintenus sur la semelle en pierre de taille, qui émerge du sol par des scellements à la base des montants et aussi aux extrémités de leurs empattements latéraux disposés en fourche et terminés avec une réelle originalité.

Nous aurions voulu pouvoir présenter non un fragment tel que celui-ci, mais un ensemble, complet et mis en place, de cet intéressant travail. L'aspect et l'impression y eussent gagné, à coup sûr ; ce fragment ne peut produire par lui-même, dans son isolement, tout l'effet décoratif qu'il aura quand il participera à la vie d'ensemble de l'œuvre

entière ainsi qu'au rayonnement du cadre avoisinant.

L'amabilité qui nous a communiqué cette photographie avant le placement, nous oblige par sa délicatesse à nous contenter du document tel qu'il est, bien qu'involontairement il nous fasse songer à ces pièces d'art ancien, complètement détournées de leur raison d'être, de leur fonction et de leur expression, qui pullulent dans nos musées. Elles ressemblent fort à des morts en leur inactivité froide. Ce n'est pas que nous récusions leur valeur technique et esthétique, mais combien nous préférerions les voir remplir leurs fins dans leurs milieux spéciaux ! Il en est de même pour la grille qui nous occupe.

Présentée en vie, dans son vrai milieu, cette grille aurait eu un aspect moins lourd et moins monotone, surtout en certains fragments, tels, entre autres, les courts membres verticaux de la frise supérieure dont l'équilibre, vraisemblablement, serait obtenu par la valeur correspondante de la semelle.

D'autres détails heureusement agencés ne manquent ni de style, ni d'expression. Les fleurons, se dégageant d'un nœud énergique, terminent assez heureusement par leur silhouette le galbe agréable des montants ; les têtes de chimères, qui auraient sûrement gagné à être brasées, ne sont pas sans effet décoratif ; elles forment une heureuse transition entre l'empattement inférieur et la terminaison fleuronnée.

Nous voudrions aussi pouvoir louer sans réserves cette œuvre très intéressante. Force nous est cependant, au souvenir d'exemples similaires anciens, d'exprimer quelques réserves relevant du sens artistique plutôt que du métier.

Le fer est une matière souple et ductile, bien qu'énergique. Il est propre à exprimer sinon la grâce, du moins la sympathie ; les anciens nous l'ont montré tel. Par les proportions, la conformation et la mise en œuvre, ils ont animé cette matière brutale dans son intégrité naturelle. Ils en ont saisi, avec tact et délicatesse, les aptitudes et lui ont fait parler un langage qu'elle seule a en propre. La grille d'Alost ne nous semble pas dotée des charmes de ses devancières. La force matérielle domine en masses trop lourdes qui, dans l'ensemble comme dans le détail, produisent presque l'impression d'un travail obtenu par coulée.

Les enchevêtrures de pièces, avec leur renflement en carré d'angle, y ajoutent une sécheresse où on ne sent pas suffisamment le marteau. Cette sécheresse est également le propre des divers motifs du décor, dans lesquels on rencontre un emploi abusif des formes en pointe dont, en toutes directions, la grille est hérissée.

La tendance de l'industrie à employer le fer de commerce avec le moins de main-d'œuvre possible semble plonger encore quelques racines dans cet ouvrage.

Néanmoins, et nous sommes heureux de le constater, celui-ci atteste un réel progrès dans l'art du ferronnier contemporain.

Ses qualités de technique le mettent beaucoup au-dessus de l'ordinaire. A un examen sérieux, il révèle un architecte et un forgeron qui connaissent le fer et savent les ressources qu'il peut offrir pour le service de l'art.

La soudure, le martelage et l'exclusion presque totale de la rivure sont, de même

qu'à la meilleure époque du métier, les seuls procédés employés. C'est un progrès considérable réalisé dans la voie de la sincérité et de la raison. Mais l'habitude, seconde nature, ne se modifie pas d'un coup, ni dans les choses, ni chez les individus. Après le délaissement des principes d'art pendant la longue période qui nous sépare du moyen âge on ne peut, du jour au lendemain, voir refleurir un mouvement contraire. Ce mouvement exige du temps et des efforts répétés. L'effort a succédé à d'autres efforts ; et dans le morceau d'art qu'est la grille d'Alost, il n'a pas été sans heureux effet.

Nous ne pouvons qu'y applaudir.

F. F.

# LA CATHÉDRALE SAINT-BAVON
## A HAARLEM[1].



L nous a paru intéressant de ne pas nous borner à constater ces beaux résultats, mais d'en suivre aussi, par quelques détails, la réalisation.

Des indications recueillies sur place même nous permettent de donner, de la cathédrale de Saint-Bavon, une analyse assez complète et, nous l'espérons, utile à nos lecteurs.

Ne nous attachons pas aux diverses parties avant d'avoir jeté un coup d'œil sur la construction et sur la décoration dans leur ensemble.

En Hollande, les problèmes de stabilité revêtent une importance bien plus grande que chez nous, où les terrains sont, en général, suffisamment résistants pour ne pas exiger de grands travaux de substruction. Chez nos voisins du Nord, au contraire, le point capital, dans l'érection d'un monument de quelque importance, est de le tenir en équilibre. Aussi les architectes hollandais furent-ils toujours des spécialistes éminents dans la construction des fondements sur mauvais terrains. Encore ne réussirent-ils pas toujours. Beaucoup de leurs monuments, anciens et modernes, portent des crevasses effrayantes. A Amsterdam même, maints édifices, construits il n'y a pas un siècle, se sont enfoncés en terre de plusieurs coudées. Le cas actuel de la nouvelle Bourse est encore plus suggestif. La capitale tout entière est, du reste, bâtie sur pilotis. Sans fondations semblables, il n'est pas une aubette sur un boulevard, ni un socle à statue dans un jardin, qui ne disparaîtraient au bout de quelques mois. Toutes les caves des maisons flottent et plusieurs montent et descendent avec la marée. La légère pellicule de terre qui forme le sol repose sur une couche épaisse de vase mouvante. A 8 ou 10 mètres seulement, en moyenne, on trouve un sable marin tassé et consistant, dans lequel on enfonce des pilotis de hêtres ou de sapin.

La cathédrale de Haarlem est peut-être

1. Voir *Bulletin des Métiers d'Art*, 6e année, p. 97.



CATHÉDRALE DE HAARLEM. VUE PRISE
DE LA CHAPELLE DE SAINT-VINCENT.

le seul monument important de la Hollande maritime qui soit encore intact de crevasses. Aussi ses fondations ont-elles été particulièrement soignées et M. Cuypers s'y est révélé constructeur consommé.

L'édifice repose sur une véritable forêt d'environ 2,000 pilotis de fortes dimensions, en sapin du Nord, distribués en rangs serrés dans chacune des lignes principales du plan : murs extérieurs, séparations des nefs et des travées. En général, ces pilots ont une longueur de 14 mètres ; sous les piliers de la coupole, on a déterminé leur longueur, après plusieurs essais, à 18 mètres.

Les têtes de ces pilotis sont reliées entre elles par des poutres ajustées à tenon et mortaise, sur lesquelles reposent des solives transversales et un plancher de madriers. Ce plancher forme, dans son ensemble, un vaste gril de bois, situé à une profondeur de 2 mètres sous le sol extérieur qui, lui-même, est à — $0^{m}30$ du niveau de la mer.

Sur le treillis de bois s'élèvent les fondations des divers points d'appui en briques surcuites. Elles sont reliées par des contre-arcades solides qui distribuent le poids de tout l'édifice sur l'étendue entière du grillage. A la hauteur du sol extérieur, les piles sont reliées par des arcs surbaissés qui, à leur tour, en portent d'autres plus étroits sur lesquels sont bandées les voussettes qui servent de base au dallage des nefs.

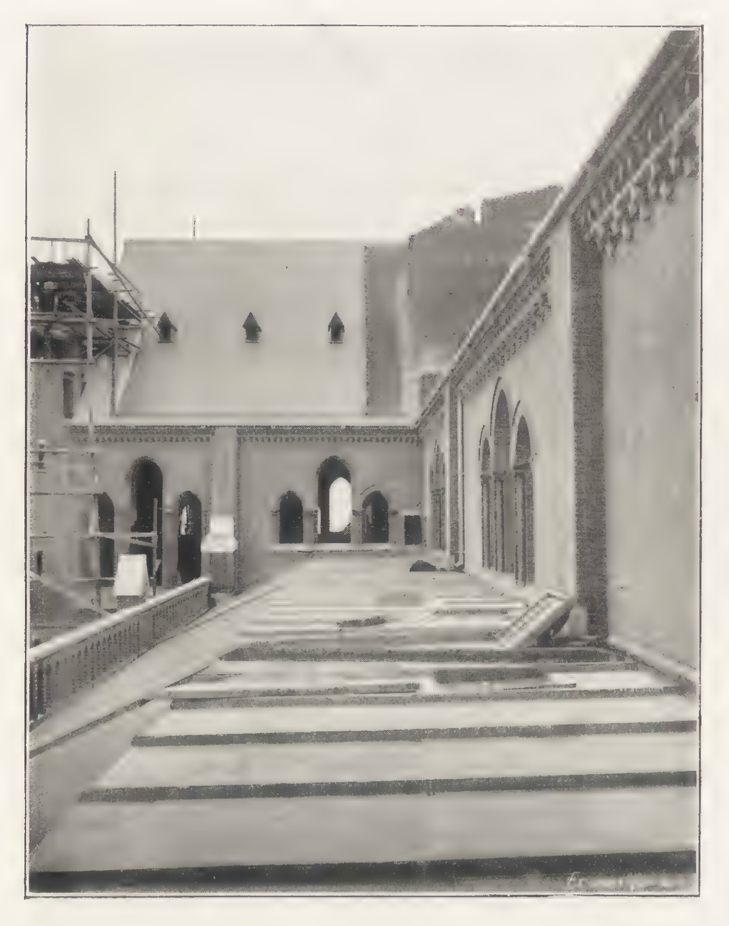
Les intervalles entre les substructions sont remplis de sable sec jusqu'à une certaine hauteur. Il y est ménagé des rigoles et des égouts. Les fondations ont donc la forme d'une vaste crypte de plusieurs mètres de hauteur, s'étendant sous toute la superficie de l'édifice.

On peut se convaincre par la vue de la coupe transversale, que les proportions de la cathédrale s'écartent de celles des églises du moyen âge, non moins en hauteur qu'en largeur. C'est encore là un effet inventé par l'artiste. Tout comme beaucoup de constructeurs anciens, il a établi ces dimensions, non d'après le hasard de son crayon, mais, d'après un schéma géométrique, basé sur la progression : 5/8, 8/13, 13/21. Mais il a appliqué ces proportions de façon à diminuer la hauteur au profit de la largeur. La nef haute a 22 mètres sous clef, les nefs moyennes $15^{m}50$, les nefs basses 6 mètres. Les nefs moyennes ont donc les dimensions de mainte église importante. (Voir grav. p. 145 et 147.) Ces proportions trapues, qui se justifient sous le rapport constructif, pour un monument entièrement voûté, ajoutent singulièrement à l'impression d'espace donnée déjà par l'écartement des piliers et la largeur extraordinaire de l'église. Ce rapport entre la hauteur et la largeur est, du reste, constant dans tout l'édifice ; les toitures, elles aussi, n'ont pas l'inclinaison ordinaire de 60°. Celle-ci n'aurait pas manqué d'écraser les maçonneries. Cette allure ramassée n'est interrompue, à l'extérieur, que par quelques lignes verticales données par la coupole, les clochers et les tourelles d'escalier.

De ces proportions générales résulte encore, comme conséquence logique, un système d'épaulement particulier. L'immense pression des voûtes hautes est portée jusqu'au sol, tout naturellement, par les nefs latérales, elle n'a pas exigé un système compliqué d'arcs-boutants ou de contreforts. Les murs goutterots supérieurs des nefs sont à peine interrompus par des pilastres de faible



CATHÉDRALE DE HAARLEM.
VUE DES DEUX BAS-COTÉS DU NORD



CATHÉDRALE DE HAARLEM. LA TOITURE DU BAS-CÔTÉ NORD PENDANT LA CONSTRUCTION.

en briques moulurées, les voûtains sont en briques creuses très légères et très solides. Jusqu'au-dessus des reins, les triangles de remplissage ont l'épaisseur d'une brique entière; plus haut, ils n'ont plus qu'une demi-brique. Sous les clochers, ainsi qu'au dôme central, le constructeur a remplacé les voûtes à nervures par des coupoles. Comme, dans ces parties les pressions peuvent s'exercer également de toutes parts, sans devoir être ramenées en certains points, cette façon d'agir s'explique parfaitement, d'autant plus qu'elle s'accorde à merveille avec une décoration en mosaïque ou en briques émaillées.

Les toitures de l'église sont portées par des combles d'une construction très soignée, en bois à la nef principale et au transept, en fer dans les nefs secondaires. Dans ces dernières, les toitures n'ont qu'une très faible inclinaison. Tout en nous rendant parfaitement compte des raisons qui ont motivé cette disposition, nous ne sommes pas sans la regretter quelque peu. L'absence de toiture visible au-dessus des nefs moyennes produit un certain vide et un manque d'harmonie dans l'ensemble ; elle exagère encore l'importance, déjà trop grande peut-être, de ces mêmes nefs. Nous aurions certes préféré sacrifier quelque peu la vue des fenêtres supérieures, supprimer, au besoin, les gale-

saillie. Ils sont suffisamment raidis par des murs qui les relient entre eux, au-dessus des arcs doubleaux. Ces murs transversaux font corps, pour ainsi dire, avec ceux des nefs moyennes et des nefs basses par l'intermédiaire de contreforts en talus transportant la pression sur des massifs noyés, en grande partie, dans les murailles (voir coupe p. 149).

Les voûtes elles-mêmes, qui sont à nervures croisées, revêtent une forme légèrement bombée en coupole, qui convient particulièrement à leur plan oblong. Les nervures sont

ries des nefs secondaires et les couvrir, sur chaque travée, d'une toiture plus inclinée, par exemple en bâtière à croupes.

Toute l'église est éclairée de fenêtres à lancettes, disposées, en général, par groupes de trois ou de cinq. Il est entré dans les intentions de l'architecte de n'éclairer que faiblement les parties basses pour prodiguer davantage la lumière dans les régions élevées. Aussi les dimensions des fenêtres grandissent-elles avec les étages. Le point central lumineux est la coupole dont la calotte, abondamment éclairée par un vitrage aux couleurs chaudes, formera, une fois achevée, un embrasement d'or et de mosaïque.

Rien n'a été négligé pour assurer les communications entre toutes les parties de l'édifice, pour en faciliter l'entretien et la décoration. Une quinzaine d'escaliers à vis donnent accès à tous les étages et aux combles des diverses parties. Ces escaliers, surtout les quatre grandes hélices du transept, sont de véritables chefs-d'œuvre de construction. Ils sont entièrement en briques ; leur noyau, d'un diamètre de 1 mètre, est totalement évidé ou plutôt il est absent.




CATHÉDRALE DE HAARLEM. LE BAS-CÔTÉ NORD ET LES CHAPELLES LATÉRALES PENDANT LA CONSTRUCTION.

La construction n'est soutenue que par un ruban hélicoïdal, maçonné en assises perpendiculaires à sa direction, et qui sert en même temps de rampe. Entre ce ruban et le mur extérieur cylindrique, une voûte en berceau circule, supportant toutes les marches. Aux divers paliers, l'hélice est interrompue et ses extrémités sont soutenues par des consoles-arcs-boutants. Ces escaliers ont, à première vue, un aspect presque effrayant : Avant qu'on ne se soit rendu compte du système de construction, on ne se figure pas comment ce colimaçon reste en équilibre. L'aspect de haut en bas dans la cage donne le vertige !

Ces escaliers sont reliés à des galeries de circulation situées à diverses hauteurs, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Ils servent aussi de canaux de ventilation, et c'est pourquoi ils s'élèvent au-dessus des toitures. On peut se promener à la hauteur des fenêtres des trois nefs principales, à l'extérieur du chœur sous la toiture, dans toutes les corniches, devant les pignons du transept, à trois hauteurs différentes sous la coupole. De plus, dans les combles ont été ménagées des passerelles en bois bordées de balustrades. On peut entrer aussi dans les sous-sols, en dessous de la voûte qui porte le dallage.

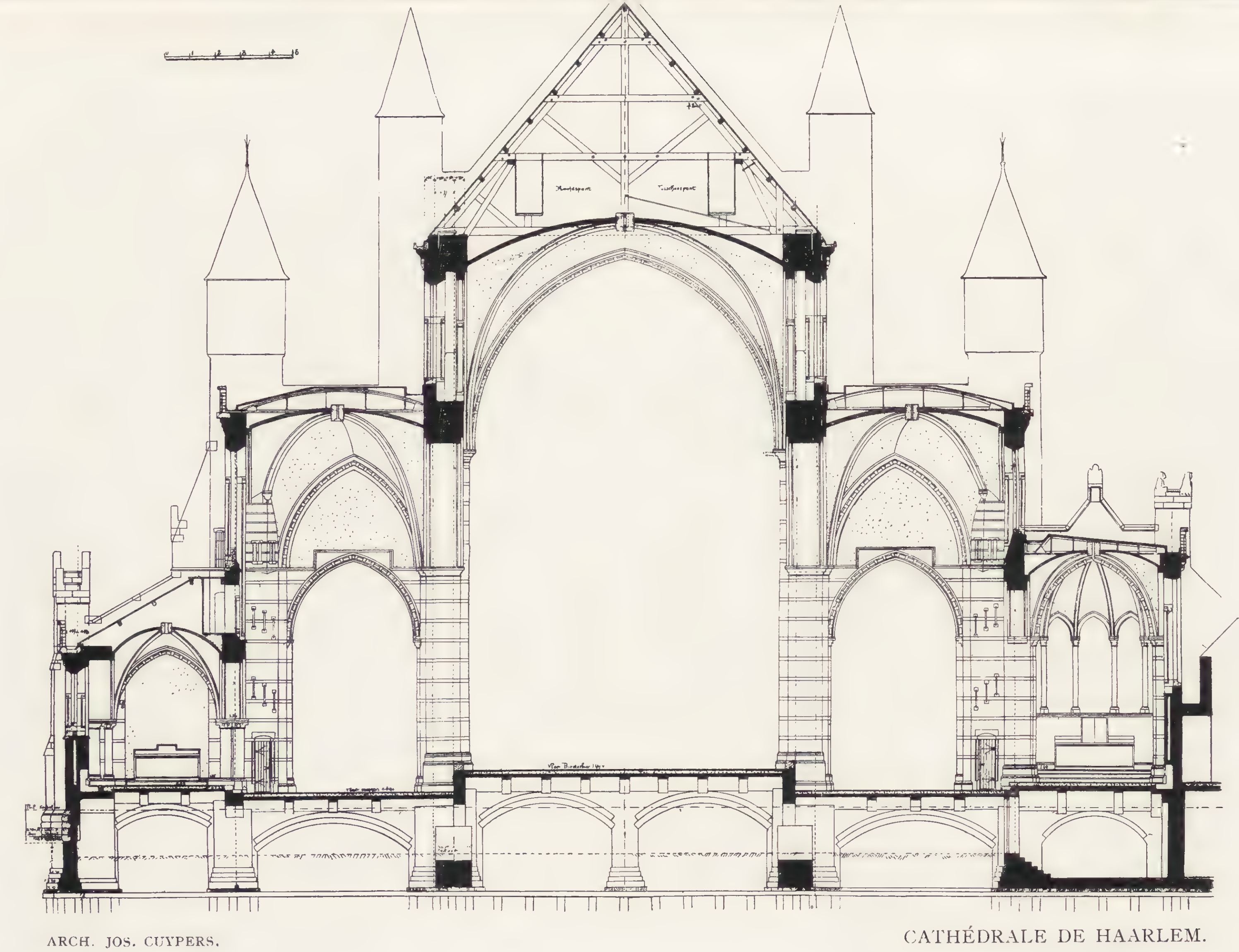
Ces indications montrent clairement que la construction qui nous occupe est faite avec un soin dont nos édifices modernes offrent peu d'exemples. Une attention non moindre fut apportée à la décoration. Prise en elle-même, cette décoration est des mieux réussies, et, chose non moins méritoire, elle est liée de la façon la plus intime à la construction. Elle n'a pas été conçue à part, ni appliquée après coup, comme c'est le cas à Westminster. La cathédrale de Haarlem est « sortie tout armée du cerveau de son auteur ».

Nous l'avons déjà dit : peu d'édifices religieux, anciens ou modernes, produisent, à l'intérieur surtout, une telle impression de beauté, quoique la partie la plus riche de sa décoration soit encore inachevée.

On demande souvent : Faut-il peindre nos églises ou laisser les matériaux à nu ? En ces termes, la question est mal posée. Elle est, au juste, de savoir si nos églises doivent, oui ou non, être décorées ? Et sans l'ombre d'une hésitation, il faut répondre que oui ! Mais la peinture, pour être quelquefois le seul mode de décoration possible, n'est pas toujours le meilleur, car elle est éminemment destructible, surtout en nos contrées; elle cache très souvent d'autres beautés réelles ; elle fait peu corps avec la construction. A la cathédrale de Haarlem, il n'y a guère de peintures et néanmoins, comme nous le ferons voir dans la suite, on aurait peine à trouver un édifice plus et mieux décoré : sa construction se décore elle-même ; elle est décorative. Cette communion intime entre les diverses forces productrices d'émotion esthétique est l'un de ses mérites principaux.

Elle est construite en briques, avons-nous dit : elle est aussi décorée en briques. Je vois sourire plus d'un lecteur qui songe à quelques essais analogues tentés dans notre pays. Mais qu'ils aillent voir sur place. C'est presque nécessaire, car ni les descriptions, ni les photographies ne donneront une idée de l'effet auquel une disposition heureuse de matériaux en somme vulgaires peut conduire.

Les briques apparentes ont le grand avan-



ARCH. JOS. CUYPERS.

CATHÉDRALE DE HAARLEM.
COUPE TRANSVERSALE.

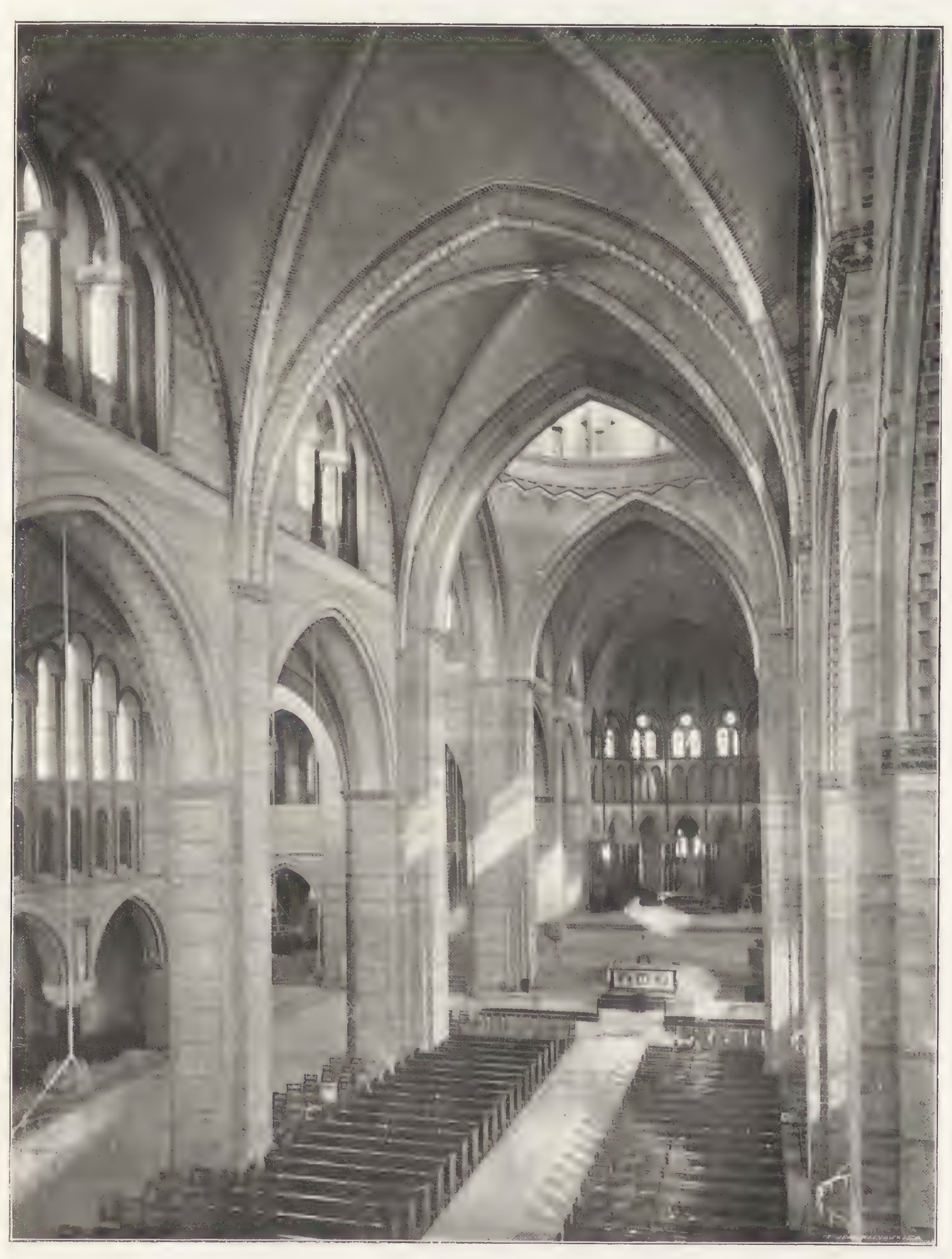
tage de montrer clairement tous les détails de la construction. Il est évident, nous l'avons dit plus d'une fois, que la beauté d'une œuvre architecturale réside, en grande partie, dans l'agencement des matériaux, indépendamment de leur forme, dans l'affirmation du mode rationnel dont le programme pratique est rempli. Ainsi, n'est-ce pas priver le spectateur intelligent d'une partie de sa jouissance que de cacher sous des crépissages les retombées des voûtes sur leurs prédroits, la taille des pierres d'un réseau de voûte ou de fenêtre, la construction originale d'un escalier ? C'est même le priver de la beauté spécifiquement architecturale. L'intelligence éclairée ne s'éblouit pas par les couleurs agréables et les belles formes. Elle pénètre plus avant dans la matière jusqu'à y trouver l'esprit. L'art est matière, l'art est esprit. La forme par elle-même a une beauté, mais la forme d'un objet remplissant une fonction emprunte une grande partie de sa valeur esthétique à son rapport avec cette fonction. Ainsi la courbe ou le profil d'un arc ont une beauté, mais la *construction* de l'arc a la sienne propre.

Ceci pour dire que les matériaux apparents, quand ils sont suffisamment décoratifs, sont préférables, dans des conditions identiques, à tous les systèmes de crépissage ou de revêtement possibles. Or, les briques de Haarlem sont décoratives, elles le sont plus que bien des peintures.

L'architecte a donné à tout l'intérieur une couleur unique dominante : un jaune-crème chaud, moelleux, velouteux, infiniment varié dans son expression par la patine personnelle de chaque brique. Cette uniformité est interrompue encore, sobrement, par des bandes brillantes en terra-cotta de même couleur et les parties principales de la construction sont relevées par des décorations multicolores dans la même matière. Les soutiens isolés en granit vert de Norvège et en grès de l'Ourthe s'accordent à merveille avec l'ensemble : enfin, les surfaces planes des parties les plus dignes, sont ou seront couvertes d'un revêtement de mosaïque.

La brique émaillée est un système de décoration énimemment national, provenant de plusieurs maisons hollandaises qui sont parvenues à donner à cette matière délicate un grand caractère artistique et une résistance à toute épreuve. Tous les profils et tous les reliefs des briques, la plupart creuses, toutes leurs couleurs, ont été indiqués par l'architecte et spécialement fabriquées. Leur ensemble exprime, comme nous le verrons, un symbolisme magnifique. Les parties les plus ornées sont les arcades, les voûtes, les arcs-doubleaux, les galeries, la coupole. On pourra remarquer sur plusieurs de nos photographies l'effet très heureux, obtenu, par exemple dans les grandes arcades, par l'alternance des creux et des saillies à l'intrados et par l'encadrement de chaque nervure par une dentelle claire soulignée d'un trait sombre, faisant ressortir la nervure, consolidant les parties portantes et donnant une grande légèreté aux voûtains. Ceux-ci, contrairement à ce qui est le cas dans beaucoup de nos églises, n'écrasent pas toute la construction sous le poids de leurs sombres couleurs. Malgré leur grande portée, ces voûtes paraissent légères et toutes les parties sont dans une liaison intime qui satisfait au même point l'intelligence et la vue.

*(A suivre.)* R. L.



CATHÉDRALE DE HAARLEM. L'INTÉRIEUR
DE LA GRANDE NEF VU DE LA TRIBUNE.

# UNE PISCINE LITURGIQUE, A DAMME.



'ÉGLISE de Damme, dont nous avons déjà pu étudier plusieurs richesses architecturales, possède, ainsi que beaucoup d'églises maritimes, trois chœurs parallèles et, caractéristique très commune aussi dans la région, le chœur principal se prolonge en abside polygonale, tandis que les chœurs latéraux se terminent par un chevet plat. Ce dernier est éclairé par une grande verrière dont le talus intérieur se confond avec la couverture du soubassement. Des arcatures posées sur des consoles testiculées supportent la saillie de cette couverture. Au côté sud, à l'extrémité du chevet, l'avant-dernière arcature s'appuie sur une colonnette engagée, tandis que la suivante, décrivant sur un espace double un arc en anse de panier, rejoint le chapiteau d'une autre colonnette. Ce dispositif sert d'encadrement à la piscine que nous reproduisons ci-contre et que la restauration a mis à découvert depuis deux ou trois ans. Cette piscine se trouve, par conséquent, relativement à l'autel voisin, du côté de l'épître, côté liturgique.

Pour plusieurs raisons, nous avons estimé que ce travail pouvait intéresser les lecteurs du *Bulletin*.

Tout d'abord, il se présente comme un très intéressant spécimen de piscine simple du XIVe siècle. On sait qu'à cette époque, encore un bon nombre de ces piscines étaient *géminées,* c'est-à-dire munies de deux cuvettes pour l'échappement des eaux et, dans ce cas, habituellement partagées, par une colonnette centrale, en deux compartiments. Ce dédoublement, cependant, ne se justifiait plus, puisque les ablutions étaient déjà prises par le prêtre [1]. Aussi n'en rencontre-t-on plus guère au XVe siècle et les piscines finissent par disparaître totalement un siècle plus tard.

Cependant, la piscine de Damme n'offre rien de particulier en ce qui concerne son système général. Les monuments de l'espèce couverts d'un arc posé sur colonnettes abondent. Mais l'intérêt de cet exemple dérive surtout d'un emploi utile et bien senti de ses matériaux. Il est construit en briques combinées avec la pierre. Celle-ci a fourni la matière de la tablette, des bases [2] et des chapiteaux, ainsi que l'arc intérieur. A cet égard, cet ouvrage est fort instructif et il l'est encore en ce qu'il se présente comme un beau détail d'architecture locale.

On n'aura pas de peine à reconnaître les similitudes de son système constructif et décoratif avec celui de la porte brugeoise que nous avons présentée antérieurement à cette même place [3]. La ressemblance est frappante à tel point que la description de cette porte pourrait être reprise ici.

Tout au plus est-il utile de faire remarquer les différences parce qu'elles indiquent

1. Voir REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne,* t. II, p. 240.

2. Remarquez les bases des grandes colonnettes, qui sont en briques taillées.

3. *Bulletin,* 5e année, p. 345.

PHOTO E. G.

PISCINE LITURGIQUE A DAMME.



comment la convenance des deux situations a été parfaitement sentie par les auteurs — ou l'auteur — de ces deux travaux.

La porte brugeoise est, en elle-même, plus légère, plus gracieuse. Sa partie sculpturale est plus délicate. Mais, sous ce rapport, il ne faudrait pas oublier que la piscine de Damme a été restaurée et avec assez peu de sentiment. Le chapiteau et l'arc à droite du spectateur en font foi. Ils ont conservé, malgré l'usure, *du nerf,* que les nouvelles sculptures n'ont jamais eu.

Les montants de la piscine sont composés de deux colonnettes ; ceux de la porte sont constitués d'un tore et d'un creux, et les chapiteaux suivent le même profil, ce qui a pour effet de resserrer la liaison des parties basses aux parties hautes. Il s'ensuit que la porte n'a qu'un jet partant du sol jusqu'au sommet. Elle est moins massive que la piscine. Celle-ci n'est assurément pas aussi pourvue de finesse. Mais le fallait-il ? L'entourage ne le comportait guère, car elle se trouve fort bien en place.

Les situations de ces deux œuvres n'étaient point égales, mais au contraire fort différentes par leur but, leur fonction et leur entourage. C'est ce qu'on constate avoir été parfaitement compris dans la valeur des sculptures, dans le tracé de l'arc et la disposition des redents. La porte naissait au sol ; ses sculptures se découpaient sur un fond plat, le bois du vantail ; son arc et celui de la piscine étaient, par rapport à l'œil, dans un angle bien différent. La rondeur de celle-ci, comme la finesse de la porte, se justifient l'une et l'autre et servent, l'une par l'autre, d'exemple de la parfaite compréhension et du juste sentiment avec lesquels les deux ouvrages ont été entrepris. Leur ressemblance et leurs dissemblances, si minimes soient-elles, sont donc fort instructives. Elles nous montrent que le système décoratif de ces œuvres n'est point né, quoi qu'il paraisse, d'un plan préconçu mais bien de la convenance des choses. Et c'est là un principe essentiel que l'on ne pourra jamais trop souligner.

E. G.

# COMMENT RENOUVELER L'ART CHRÉTIEN.

Nous lisons dans la *Revue de l'art chrétien,* l'analyse et les considérations qui suivent de M. L. Cloquet.



OUS ce titre [1], qui éveille tout de suite le plus vif intérêt, M. A. Germain, dans un petit volume de l'excellente collection *Science et religion,* passe en revue les œuvres de la plastique et de la peinture à sujets chrétiens à travers les siècles. Il énumère tous les morceaux hors ligne, et, en connaisseur, il en indique la valeur esthétique et expressive. De cet examen ressort l'écrasante supériorité du moyen âge sur les siècles ultérieurs et la stérilité de la Renaissance au point de vue religieux. A cette époque, il ne trouve guère à signaler en France que la *Descente de Croix* de Bourdichon dans les Heures d'Anne de Bretagne ;

1 A. Germain, *Comment renouveler l'art chrétien,* in-12°, 64 pp., Paris, Bloud, 1906.

en Flandre, rien que l'*Adoration de la Sainte Trinité* du polyptyque de Jean Bellegambe à Douai ; en Allemagne, à peine quelques morceaux d'Holbein ; en Italie, dans les thèmes sacrés, les grands maîtres, Michel-Ange en tête, ne voient plus alors que des prétextes à scènes décoratives et à tableaux dramatiques ; les têtes des madones les plus idéalisées de Raphaël ne sont pas transfigurées. L'auteur n'admet au rang d'œuvres d'art chrétien que quelques rares tableaux dus à Vincente Joannes et à Luis de Moralès.

A l'époque suivante, des morceaux rarissimes sont acceptés comme des pages chrétiennes spiritualisées, savoir : quelques œuvres de Rembrandt et de Van Dyck, de Ribera et de Zurbaran, de Velasquez et de Murillo. Mais au XVIII^e siècle la matérialité l'emporte décidément sur la spiritualité. Rubens et ses élèves ne prennent pas rang parmi les artistes chrétiens malgré les thèmes religieux de leurs peintures.

Il est intéressant de suivre M. Germain, abordant l'art contemporain. Dans la première moitié du XIX^e siècle, les « Nazaréens groupés autour d'Overbeek, et le maître lui-même, manquent de vie et d'expression fervente. Hess, Kock, Vogel, de Vert, Schadow, Eggers, Schnorr, Führich lui-même sont impuissants à atteindre l'idéal, faute d'une éducation esthétique. »

Plus tard les préraphaélistes anglais, Hunt, Brown, Rossetti et Wats, échouent de même, malgré leur talent, et Burne Jones, dans ses œuvres rayonnantes de poésie, ne réussit à spiritualiser que sa *Nativité* à Saint-Michel de Torquay. Les Bénédictins de l'Ecole de Beuron, « tout préoccupés de mesures, de proportions significatives, comme certains Hellènes de l'antiquité, n'ont encore montré que des œuvres purement décoratives. »

En Belgique, M. Germain n'a rencontré qu'une figure imprégnée d'amour, l'*Ecce Homo* de Constantin Meunier, et une seule scène « qui retienne par sa gravité religieuse », la *Présentation de Jésus* d'Ernst Wante, à Eecloo. Pas un mot de Jean Bethune, ni de Joseph Janssens : est-ce oubli, ou dédain ?

Mais en France, depuis quarante ans, M. Germain trouve à composer tout un « remarquable spicilège d'œuvres imprégnées d'esprit chrétien » ; elles sont dues à Eugène Delacroix, à Louis Jeannot, à Hippolyte Flandrin, à Amaury Duval, à Millet (l'Angelus), à Legros, à Gustave Moreau, à Puvis de Chavanne, à Félix Villé, à Paul Borel, à Luc-Olivier Marson, à Louis Castex, à Yencesse, à Oudiné, à Cabruchet, à Charles Dufraine, à Just Becquet, à Bonnassieux, à Paul Dubois, à Chapu, à Frémiet et à Dampt. Et pour expliquer ce phénomène curieux d'un apogée d'art religieux qui, selon l'auteur, se manifeste en France et qui coïncide avec l'anémie de sentiment religieux, M. Germain développe ce paradoxe, que « les apogées de l'art chrétien ne tiennent pas plus à l'exaltation du sentiment religieux que sa décadence à l'anémie de ce sentiment ».

D'ailleurs nous devons ajouter que l'auteur très distingué de l'étude intéressante ici résumée envisage presque exclusivement les produits de la peinture et de la sculpture, et que le critérium auquel il s'attache pour apprécier la beauté des œuvres, c'est l'ex-

pression naturelle et pieuse des figures, la spiritualisation des têtes (les faces à rayonnement spirituel).

Finalement, il aborde la question pratique, celle du *relèvement de l'art chrétien*. « Pour régénérer l'art religieux, pour le christianiser davantage, le rendre à la fois humain et surnaturel, vivant et émouvant, il importe avant tout d'amener les artistes qui désirent s'y consacrer à l'étude raisonnée et approfondie des manifestations de la piété. » « L'interprète de sujets sacrés doit étudier avec soin les expressions des croyants qui s'appliquent de toutes leurs forces à vivre selon la loi divine. Il est indispensable qu'il arrive à distinguer tous les signes par lesquels s'affirment ou s'ébauchent la dévotion, la ferveur, le rayonnement spirituel. »

Et comment inculquer à nos artistes des préceptes esthétiques d'un ordre aussi délicat ? La création d'écoles-ateliers lui paraît pratiquement irréalisable. La seule tentative abordable est l'œuvre préconisée par la Société *L'art sacré ;* elle consiste surtout dans un enseignement oral, dont M. Germain indique le schéma. Il comprend les cours d'*histoire de l'art chrétien,* d'*archéologie* et d'*iconographie,* d'*exégèse* et de *liturgie,* de *psychologie religieuse* et d'*esthétique ;* d'après le sommaire, ce dernier manque entièrement de base doctrinale sérieuse.

A notre avis, tous ces efforts généreux et admirables d'hommes aussi distingués que dévoués à la religion risquent de rester à peu près stériles, et cela parce qu'ils ne se placent pas sur le véritable terrain.

A quoi peuvent-ils aboutir, sinon à améliorer un peu la qualité, au point de vue du sentiment religieux, des produits artistiques éclos dans des milieux profanes, sous l'influence du régime actuel, qui a pour base l'hérésie *de l'art pour l'art ?*

Le grand art chétien ne doit pas s'alimenter des fantaisies religieuses des très fins et très délicats artistes qui font des toiles pour les expositions et des morceaux de sculpture susceptibles, grâce à un beau souffle pieux, d'être utilisés d'aventure dans une église.

L'art chrétien, tel qu'on le concevait au moyen âge et tel que nous devons aspirer à le restaurer, est un ensemble harmonieux où l'architecte, le sculpteur, le peintre, le verrier, l'orfèvre, le mosaïste, et tous les auxiliaires de l'œuvre monumentale concertent leurs efforts, sous une discipline parfaite, dans un but bien défini d'avance ; et les ouvriers de ces grandes œuvres devraient être des êtres spéciaux, consacrés par vocation à la glorification du Seigneur à l'aide de leur ciseau et de leur pinceau. L'idéal de l'art religieux n'est pas atteint parce que, dans une figure, peinture ou sculpture, le fin amateur peut saisir le souffle de l'âme et le « frémissement de la spiritualité rayonnante ». Il leur faut plus et moins. Il leur faut la splendeur décorative, il leur faut l'harmonie des arts associés, il leur faut l'empreinte unique d'un même style dans un vaste concert monumental, il leur faut l'enseignement complet de vastes pages iconographiques, tout imprégnées de doctrine chrétienne ; il leur faut l'hommage commun des artistes affinés et des humbles artisans, dans une œuvre où chaque détail est soumis à un rigoureux programme sous une discipline supérieure. Le grand art chrétien a donc besoin d'artistes formés pour lui dès

le jeune âge, éduqués exclusivement pour l'œuvre religieuse, imprégnés de son idéal, soumis à toutes ses règles. Il faut donc nécessairement créer l'atelier-école. Les grands génies de l'art, les artistes célèbres ne lui sont pas absolument nécessaires. Selon nous, la marche à suivre est de former une nombreuse génération d'humbles artisans chrétiens, d'ouvriers épris de foi et d'idéal, attelés à une œuvre bien plus décorative que transcendante. De leurs rangs surgiront de grands talents, peut-être des génies. En attendant, ils décoreront dignement la maison du Seigneur, qui sera belle, mais n'aura rien de commun avec un musée.

Nous pensons bien n'être nullement en désaccord sur tout cela avec M. Germain, si ce n'est quant au peu d'efficacité de l'enseignement destiné à des artistes profanes antérieurement éduqués pour les peintures et les sculptures d'expositions.

L. C.



Nous souscrivons entièrement aux idées si justement émises par M. Cloquet. Nous voudrions même, en ajoutant quelques considérations, remonter jusqu'à leur principe. Nous pensons qu'il ne suffirait pas d'avoir une armée de spécialistes, formés pour l'art religieux, éduqués exclusivement pour lui, soumis à toutes ses règles. Le but doit être de voir la masse de nos artistes devenir chrétiens, de voir notre art tout entier se pénétrer de christianisme. Sans doute, il faut avoir et l'on aura quelques artistes *plus chrétiens*, représentant mieux que la généralité le type de l'artisan religieux dans ses principes, dans sa vie, dans ses œuvres; il est bon de chercher à les former dans des écoles, centres d'art chrétien. Mais ces individus et ces institutions rayonneront et leur plus certain résultat sera l'influence qu'ils répandront autour d'eux.

L'art doit être social et, pour être chrétien, il doit donc sortir d'une société chrétienne. D'autre part, l'art n'est pas seulement un effet, il est aussi un agent social. C'est un levier qui s'appuie sur certains principes de la société pour la soulever elle-même. Son action est immense. C'est pourquoi le relèvement des principes chrétiens en art doit figurer dans l'arsenal de l'apostolat catholique comme une des armes les plus nobles, les plus puissantes et les plus indispensables.

Les principes d'art chrétiens trouvent à s'appliquer même dans les matières profanes. Tous les actes de l'homme ne relèvent-ils pas de la loi chrétienne ? Ce qu'il faut donc c'est faire admettre l'art dans la vie, bannir la cause du mal qu'indique fort bien M. L. Cloquet, la doctrine de *l'art pour l'art*, et la remplacer par *l'art pour la société*, faire que celui-ci devienne *l'art pour Dieu*, en travaillant au règne de Dieu sur la terre, et, en même temps, former des artistes susceptibles de comprendre, d'exprimer et d'honorer tout cela en toutes choses.

Dès lors, l'art chrétien ne sera pas seulement le monopole d'une élite d' « êtres spéciaux, consacrés par vocation à la glorification du Seigneur », mais il appartiendra à tous les artistes et il sera compris de tout le peuple.

Il en était ainsi jadis. Notre effort doit tendre à la restauration de cet idéal.

E. G.

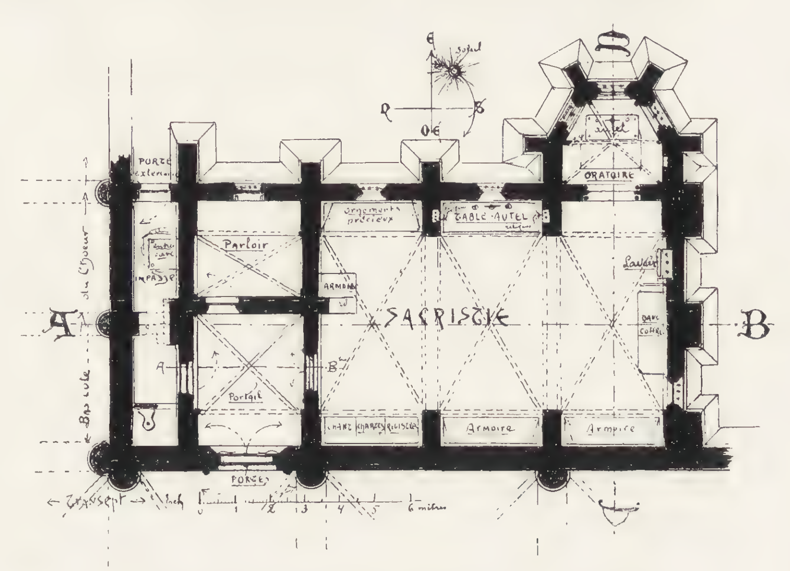
# DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES, PAR S. CHARLES BORROMÉE.

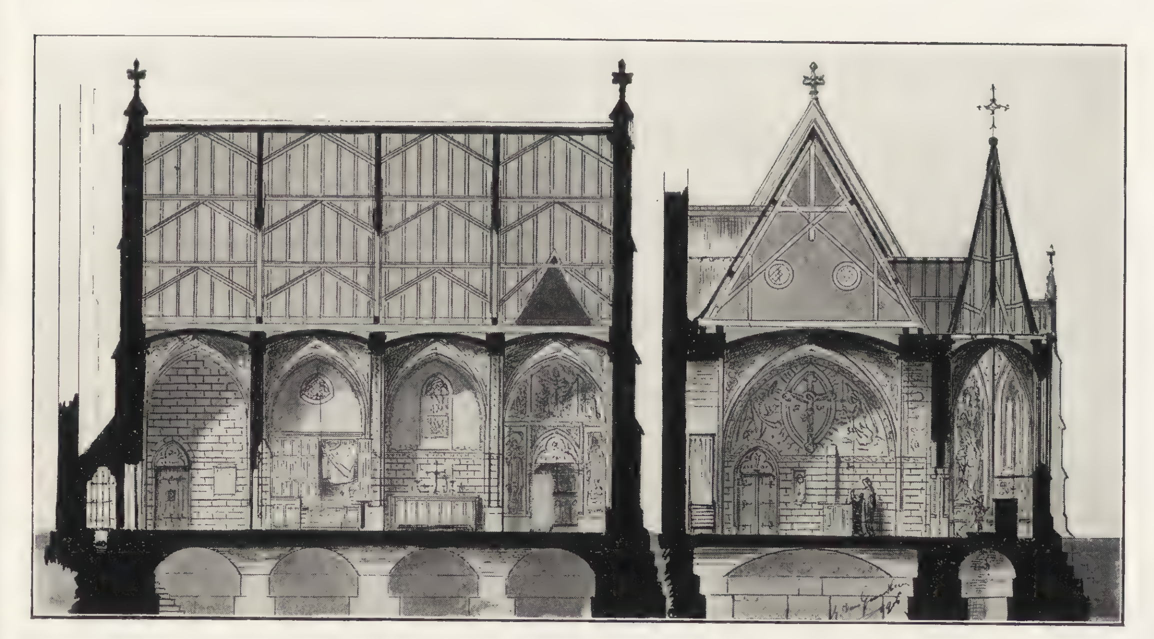
## XXVIII. De la *sacristie.*



NOUS publions ici l'intéressante composition de M. van Gramberen, qui nous est parvenue trop tard pour l'illustration de l'article paru à la page 124.

Nous profitons de l'occasion pour appeler l'attention de nos lecteurs sur les dessins où notre distingué collaborateur s'efforce, d'une manière souvent très heu-



Coupe longitudinale. Coupe transversale.

SACRISTIE CONFORME AUX PRESCRIPTIONS DE S. CHARLES BORROMÉE, PAR A. VAN GRAMBEREN.

reuse, de synthétiser les prescriptions de saint Charles Borromée et de montrer que l'art peut tirer parti de leur mise en pratique.

L'intention de M. van Gramberen n'est pas, en effet, de fournir des exemples d'architecture ou de décoration religieuses, mais de rendre, d'une part, le texte, parfois confus ou parfois sec, plus intelligible et de montrer, d'autre part, que les règles liturgiques sévères peuvent se traduire en interprétations vivantes et originales.

# VARIA.

MONUMENTAL. — JUSQU'EN CES derniers temps, Bruxelles pouvait se glorifier de posséder le Palais de Justice le plus grand et le plus coûteux du monde, et aussi probablement le plus phénoménal, le plus absurde, le plus incommode, le plus malsain. Il lui faudra bientôt partager ces vaniteux monopoles, du moins ceux de la dimension, du prix et du phénomène, avec... Rome.

Avant peu les monuments des Empereurs et des Papes seront éclipsés par un temple de la Justice.

A ce propos, le *Nieuwe Rotterdamsche Courant* publie les lignes suivantes de son correspondant romain. Elles jettent un jour fort intéressant sur le nouveau monument :

« Je ne sais pas, écrit ce correspondant, quelle attitude prendront les autorités supérieures quand viendra le moment de meubler le gigantesque bâtiment que le gouvernement a élevé dans sa capitale pour servir de Palais de Justice. La construction doit déjà avoir englouti bien cinquante millions de lires et toute une carrière située au delà de Subiaco, près des sources de l'Anio.

» On n'a pas osé achever l'édifice selon les plans originaux. Le troisième étage l'aurait trop lourdement chargé. Déjà l'on constatait l'influence de la pression sur les quais du Tibre ainsi qu'aux arches du pont par lequel on aura accès au nouveau temple du Droit. Des déviations inquiétantes se manifestaient dans les lignes mathématiques de ces ouvrages. La régularisation du Tibre à l'intérieur de Rome a été souvent citée comme un de ces travaux aux murs cyclopéens dont la période impériale aurait pu être fière. Mieux valait un étage de moins au Palais de Justice qu'un nouvel éboulement du lit du fleuve. Et l'on s'en tira *en élevant l'étage supérieur en façade, uniquement pour l'aspect* et dans ses traits architectoniques, tandis que, sur de grandes surfaces devenues des terrasses, on allégeait la construction d'une nouvelle charge de travertin. Celle-ci ne se trouve indiquée que sur les élévations du premier plan de la construction.

» Jusqu'à présent, on a construit lentement, très lentement, au point que, s'élevant depuis les parties inférieures, qui ont déjà pris la teinte agréablement décomposée de la pierre italienne, le ton des murs va s'éclaircissant vers le haut jusqu'au blanc étincelant de la pierre, *pietra viva,* fraîchement sortie de la carrière.

» A l'intérieur, des colonnes en style romain du meilleur modèle et en stuc. Ainsi s'achève petit à petit ce grand *carvi.* Les forgerons s'occupent au placement des grandes armatures en fer dans les portes d'intérieur et dans les grandes fenêtres. C'est énorme. La menuiserie des châssis parait quelque peu plus économique. Quand tout cela sera payé viendra le tour de l'ameublement. Espérons qu'il restera encore assez d'argent pour *monter* le Palais convenablement, que nous n'assisterons pas à l'aventure de celui qui s'est bâti une maison superbe et qui, après, voyant le fond de sa caisse, doit y mettre, pour un temps indéfini, un vieux tas d'ustensiles et de meubles. Ou

bien, immédiatement, avec un profond soupir, une bonne partie de la réserve passe à une installation convenable, ou bien cela n'en vient jamais. Nous pouvons nous rendre compte de l'aspect intérieur du Palais. Son matériel doit être complètement neuf, car le mobilier qu'actuellement on possède dans les tribunaux romains paraît par trop pauvre. Faire grand entraîne des charges quand on veut tout avoir du même style.

» Entretemps les déménageurs sont à lorgner vers le vieux bazar et les fabricants de meubles attendent les ordres... »



DES PEINTURES MURALES ONT été récemment découvertes dans la Nouvelle-Église de Delft. Le *Bouwwereld* nous apprend en quelles circonstances : Un ouvrier dérochait et replâtrait à nouveau l'une des colonnes à proximité du monument funéraire de Guillaume le Taciturne. On se proposait ensuite de la couvrir au moyen d'un méchant lait de chaux uniformément blanc.

L'attention du travailleur fut attirée par l'apparition d'une couche inférieure sombre, et, après investigation, il découvrit une surface bleue. Il avertit ses maîtres et les autorités de l'église qui en référèrent immédiatement au jugement de M. Jean Schouten, un archéologue connu.

En suite de son avis, le décrépissage s'est poursuivi avec prudence, si bien qu'actuellement, une figure de femme est relativement bien visible. On croit se trouver en présence de peintures du début du XIVe siècle, exécutées peu après la construction de l'église, autrefois dédiée à sainte Ursule. Il est probable que les douze colonnes sont décorées de manière analogue.



L'ÉGLISE SAINT-QUENTIN EST l'une des plus belles églises de Louvain. Elle date, en très grande partie, du XVe siècle et fut construite, vraisemblablement, par maître Mathieu de Layens, l'architecte de l'hôtel de ville. Située sur une éminence dominant le quartier, elle se profile gracieusement sur le ciel avec ses lignes simples et élancées et sa patine dorée.

Jusqu'en ces dernières années, elle resta cependant fort délabrée. L'intérieur surtout, couvert d'oripeaux, de badigeon et de poussière séculaire, avait un air fané de boutique foraine. Il était triste et froid ; il sentait l'impasse et respirait le moisi.

Il n'en sera plus ainsi. Depuis quelques années déjà, le clocher, vieux reste de la chapelle primitive, a été restauré et achevé. L'an dernier on refit les toitures et, à présent, grâce à la diligence de M. le curé, la rénovation de l'intérieur est activement poussée. Le badigeon crevassé et boursouflé vient de disparaître, les élégantes colonnes de la nef ont été dégagées ; bientôt les autels latéraux en bois pourri seront démolis et les verrières du chœur seront ouvertes. Le maître-autel entendra, lui aussi sa condamnation. Cela, je ne sais s'il ne faut pas un peu le regretter. Nous démolissons tout ce qu'il y a de laid dans nos églises, et avec raison. Mais comme les victimes d'une persécution finissent toujours par exciter la commisération, je vois le temps venir où nos neveux nous reprocheront nos coups de hache et de pioche. Je me demande donc si, pour notre justification devant eux, il ne faudrait pas épargner quelques spécimens démonstratifs... Or l'autel de Saint-Quentin peut prétendre à une place parmi ceux-ci. Il est, entre tous ses congénères, ce qu'il y a de plus franchement laid ! Ce n'est ni un arc de triomphe, ni un portique, ni un encadrement ; c'est plutôt un cadre sans tableau, un portique sans arcade, c'est une espèce de devanture de théâtre chinois, dont la pièce de résistance est un énorme Dieu le Père qui prend ses ébats sur un ballon planant dans les airs à quelques quinze mètres d'altitude !

En somme donc, il se fait là un beau travail d'assainissement, sous la direction compétente de M. Langerock. Mais on se demande quel diable a poussé les intéressés à exiger, envers et contre tous, le rejointoyage des voûtes princi-

pales ? Les erreurs ont décidément la vie dure, et bien des gens, dont l'horloge artistique retarde d'un quart de siècle, seront convaincus longtemps encore que des voûtes en briques doivent être nues.

Or, si même elles pouvaient jamais l'être ailleurs, Saint-Quentin formerait encore une exception. Pourquoi ?

1° Parce que le crépissage entrait dans les plans de l'architecte primitif : on conserve aux archives de Louvain les comptes de ces crépissages, exécutés immédiatement après l'achèvement de l'église ;

2° Parce que les voûtes du transept sont couvertes de peintures intéressantes, exécutées sur enduit ;

3° Parce que la maçonnerie de ces voûtes est tout ce qu'il y a de plus irrégulier et de moins soigné : briques de toutes les dimensions et de toutes les couleurs entremêlées sans l'ombre d'une ordonnance ;

4° Parce que, enfin, la sombre couleur des voûtes écrase la nef et enlève toute proportion à l'église !

Et l'on me certifie que l'argument devant lequel toutes ces raisons péremptoires ont dû céder est celui-ci : les voûtes nues exigent moins de nettoyage que les voûtes crépies !

Après ça, voyez-vous... ERIAMEL.



MUSIQUE RELIGIEUSE! — A ÉPINGLER CET EXTRAIT D'UN CRITIQUE MUSICAL [1].

« De nouvelles orgues ont été bénies et inaugurées en l'église du Très-Saint-Sacrement, chaussée de Wavre. Les belles ressources de l'instrument ont été mises en valeur par notre grand organiste Mailly et par le Père Locher, le directeur de la musique de la chapelle. Ce dernier, qui possède une belle technique et une solide érudition, a fort intelligemment interprété... devinez quoi ?... une pièce de Stehle, des airs et chorals de Haendel et de Bach, et... une bien jolie pavane du XVIe siècle de l'Anglais Willy Bird. »

Érudition, technique, instrument intelligemment mis en valeur, voilà, n'est-il pas vrai, la fin de l'art ?

On ne dit pas si le Très-Saint-Sacrement a été vraiment glorifié, si la dignité de l'autel a été respectée, si le culte et la liturgie ont été relevés, si, enfin, les fidèles ont été portés au recueillement et à la prière. — Mais on aurait tort de supposer qu'il en fût autrement pendant la pavane, n'est-ce pas ?...

1. *XXe Siècle*, 2 novembre 1906.



# LE LION BELGIQUE[1].

JUSQU'AU XVIe siècle, l'art décoratif avait conservé ses principes d'application et de bonne technique. Aussi la destination et la matière sont-elles deux éléments qui influent considérablement sur le dessin et l'interprétation du lion héraldique.

Il est des arts ou, ce qui revient au même, des métiers, dont les moyens sont restreints et dont le champ d'action est limité. Dans ces métiers, le sentiment personnel ne peut pas ou n'a pas intérêt à se traduire avec beaucoup de nuances. Il ne peut s'indiquer que par de grands traits. Pour les mêmes raisons, ces arts ne reflètent les évolutions sociales que fort lentement. Leurs produits ont donc un caractère forcément primitif et traditionnel, mais généralement vigoureux.

Ainsi en est-il de certains tissus. Le tracé cassant, angulaire de leurs figures nous fait involontairement songer au ton scandé du métier abattant le fil sur la trame en perpendicularités invariables. Dans un exemple ci-joint, l'aigle a, malgré tout, des contours expressifs. Le lion était d'interprétation plus difficile. Il n'a cependant pas moins de style, ni de mouvement. On ne peut nier le talent de la main et l'ingéniosité de l'esprit qui, sujets de l'appareil, ont tracé le carton original.



ANCIEN TISSU COPTE.

Bien plus fin est le jeu du métier pour un tissu de damas où nous trouvons dans le lion plus de détail, mais moins d'expression.

L'art textile proprement dit est fécond en ressources, mais les subtilités dont l'aiguille est capable sont plus admirables encore. Quelle variété de points ne comprennent-elles pas, à commencer par la broderie au point de croix, esclave du canevas, permettant peu de souplesse et de précision.

Un tout autre principe commande le procédé des soies de couleurs juxtaposées comme une mosaïque, entourées d'un point ou d'un cordonnet et dont les lignes intérieures sont tracées en broderie. A ce genre, riche en effets décoratifs, appartient la cotte du héraut d'armes conservée au musée de Gand ainsi que le superbe étendard de la Pucelle de

1. Voir *Bulletin des Métiers d'Art*, no 5, p. 129.



ANCIEN TISSU DE DAMAS.

Gand, plus important et relevé par une intervention plus considérable de la broderie. Nous ne connaissons pas de lion héraldique complètement brodé au point plein. Pareil ouvrage, constituant une dépense considérable de travail, a dû être rarement entrepris. Souvent, sans doute, le lion héraldique n'a été reproduit ainsi qu'accessoirement et non pas pour lui-même. Il en est de même dans la peinture de chevalet. Les représentations du lion que nous y trouvons ne sont pas moins intéressantes, au point de vue de l'ameublement et de la décoration dont elles nous fournissent des reproductions, qu'au point de vue de leur exécution même. Elles suppléent ainsi, dans quelque mesure, à de nombreuses lacunes et, notamment, à l'absence quasi complète d'exemples directs du lion belgique sur l'écu militaire.

Certains arts nous conduisent presque insensiblement de la décoration plane à la décoration en relief. Tels sont la gravure, la ferronnerie et la terre cuite.

Cette dernière nous renvoie aux techniques primitives et simplistes dont nous parlions tout à l'heure, notamment par la poterie. Nous donnons ici deux spécimens de lions héraldiques empruntés à des carreaux sigillés, et nous renvoyons au bel exemple du pavement de Louvain que le *Bulletin* a publié il y a peu de temps [1].

Mais que de variétés dans l'art du potier ! Une forme en bois uniformément creusée s'imprime rapidement dans une terre grossière, qui, après durcissement par un feu irrégulier, sera devenu un pavé sigillé. Il y a loin de ce moule à l'empreinte soignée, que le potier pressera dans la pâte fine dont se font les vases luxueux. Après quoi ses

1. Voir *Bulletin*, 5e année, p. 286.



ANCIENNE BRODERIE AU POINT DE CROIX.

doigts, retenus par une prudence indispensable, traceront dans la panse glissante un lion improvisé. Ils auront plus de liberté de faire et plus de loisir d'étude pour modeler le masque qui se trouve à l'avant du col.

Le plat et le relief se rencontrent aussi dans la gravure. Celle-ci a fourni d'innombrables lions héraldiques. Elle en a dessiné aux *plates* des tombeaux, au coin des monnaies, elle en a creusé aux sceaux officiels. Parmi les uns et les autres, il est des chefs-d'œuvre. On ne sait ce qu'il faut le plus admirer : ou de ces tracés nets, énergiques et souples, ou de ces creux admirablement compris pour le relief de l'empreinte, vigoureux dans la douceur, répondant à la mollesse de la cire par la fermeté de l'acier.




Musée de Bruxelles. UN CHEVALIER SFORZA AU PIED DE LA CROIX.

Dans la pierre, dans le bois, pour le bronze, les sculpteurs anciens ont modelé de nombreux lions dont beaucoup sont

1. Le tableau dont ce fragment est extrait fut longtemps attribué à Memling. Il est actuellement catalogué au nom de Van der Weyden. En réalité, il appartient sans doute à l'un des nombreux maîtres « primitifs » non identifiés. Les peintures des volets font beaucoup songer aux figures de Memling, mais moins à ses compositions. Au panneau central, on retrouve le goût de Van der Weyden, dans quelques détails, mais tels et tels autres détails montrent de l'affinité, surtout quant au sentiment, avec certains maîtres anciens, notamment le peintre de l'Annonciation du Prince Radziwill, confondu souvent, lui aussi, avec Memling.

remarquables. Le lion héraldique réduisait leurs moyens aux ressources du bas-relief. Ils s'en sont contentés pour créer les mo-



LION A LA PLAQUE FUNÉRAIRE (CUIVRE FLAMAND) DE ROBERT DE BURES (ACTON) 1302.

dèles du genre. Ils l'ont fait avec le sentiment de la matière, que l'art du moyen âge mit au fond de toutes ses productions, et l'on ne peut s'étonner de reconnaître au lion de pierre du Rabot des caractères qui ne se rencontrent pas aux lions taillés dans le bois de la cheminée du Franc de Bruges.

Une autre raison, non moins essentielle que les causes techniques, la destination, achève d'expliquer les caractères du style. Une sculpture exposée au dehors d'un monument public doit répondre à d'autres conditions décoratives et matérielles que l'œuvre abritée à l'intérieur d'une de ses salles et destinée à son ornementation mobilière. Les artistes de jadis envisageaient toujours leur ouvrage relativement à sa fonction dans l'entourage et à sa mission particulière. Ils tenaient compte de l'influence des éléments environnants et complémentaires. La diversité existant entre les deux lions du Franc serait moins bien justifiée si l'artiste n'avait pas fait entrer dans ses calculs une donnée importante du problème : la polychromie. La couleur influence les lignes, répartit diversement les masses, et le lion de Flandre, de sable (noir) sur fond d'or, serait parfaitement contre-balancé par le lion de Bruges, qui se relèverait d'azur (bleu) sur les fasces d'argent d'un champ de gueules (rouge).

Quelquefois les raisons de destination et



BOUCLIER D'ARNOLD VON BRICUS.

Son âge est discuté : fin du XI^e ou fin du XII^e siècle. Dans le premier cas ce lion serait le plus ancien lion héraldique connu. Mais la seconde hypothèse est la plus probable. (V. « Zeitschrift für Christliche Kunst, » 1897, p. 19). Le type du lion a des ressemblances avec celui des lions au coffret, de Geoffroy Plantagenet (Musée du Mans). La figure dessinée par un engobage est argentée sur fond bleu. Les griffes et la langue sont peintes.

notamment d'emplacement n'ont pas seulement déterminé l'expression de la figure, mais son dispositif lui-même, et c'est ainsi que, dans la bannière de Gand et plus encore sur la cotte du héraut d'armes, le lion reprend sa pose rampante, tandis qu'à certains étendards et aux écus allongés du XIII[e] siècle nous lui voyons une attitude presque verticale.



SCEAU DE PHILIPPE D'ALSACE, COMTE DE FLANDRE, 1164[1]. (SÉMINAIRE DE BRUGES.)



CONTRE-SCEAU DE PHILIPPE D'ALSACE, 1164. (SÉMINAIRE DE BRUGES.)

⁂

Tout cela fut vrai jusqu'au XVI[e] siècle. Alors les résistances glorieuses de nos traditions succombèrent devant les importations méridionales. Le lion héraldique devait mourir en même temps que l'art par lequel il s'était développé et fixé. L'esprit humaniste, imbu d'inspirations antiques, ne pouvait s'empêcher de trouver barbare un signe essentiellement germanique par sa naissance et par son histoire. Si le lion héraldique ne disparut pas, parce que les choses dont il était l'emblème restaient debout, il cessa d'être compris en même temps que s'abaissait, sous la domination des idées latines, la civilisation dont il était issu. Il demeura à l'état de vestige respecté par la tradition, maintenu surtout grâce à

1. Cette légende nous permet de rectifier une erreur de la note p. 131, où nous avons, sur la foi de de Raedt, assigné à ce sceau la date de 1162.

son caractère officiel. Il devint un signe de convention, moins bien traduit que la géné-



SCEAU DE JEAN D'AVESNES. XIIIe SIÈCLE.

ralité des autres figures héraldiques. Au surplus, la nouvelle école décorative, imbue de naturalisme, était inapte à comprendre une figure symbolique d'un tempérament aussi entier et d'une stylisation aussi sévère. C'est pourquoi tout ce que l'on peut demander aux lions belgiques du XVIIe siècle, c'est d'être correctement dessinés. A cette condition, on retrouve dans les armoiries de cette époque l'image déteinte du lion du XVIe siècle. Il n'est plus question d'expression. Le caractère général lui-même s'affaiblit rapidement par la perte du sens décoratif. La stylisation semble déplacée aux yeux des artistes du XVIIe siècle. La tête, la crinière, la griffe du lion visent, prétention puérile, à reproduire la nature...

La chute se précipite au XVIIIe siècle. La figure du lion a perdu souvent sa dignité, elle est en passe de devenir grotesque. Si l'on n'y découvrait souvent une belle naïveté, le traitement respectueux d'un noble souvenir, on le jugerait ridicule. C'est en cette posture qu'il participe à la révolution de 1789, qu'il remonte sur les drapeaux pour présider à l'un des plus beaux mouvements de notre nationalité. Écarté pendant les vingt années de la domination française, il est ramené par la constitution du royaume des Pays-Bas. Nous voici en plein classicisme. On voit alors quelques applications décoratives louables du lion, par la sculpture inspirée des arts antiques, mais elles n'ont rien de commun avec les lions héraldiques. Ceux-ci se perdent de plus en plus. Les meilleurs sont plus ou moins bien copiés sur les modèles plus anciens de l'héraldique. La révolution de 1830 n'apporta aucun changement immédiat à la situation. Le lion cependant revint complètement en honneur, il reprit sa place emblématique dans l'officiel et dans les usages. Le « lion belge » fut représenté souvent avec senti-



ANCIEN CARRELAGE ÉMAILLÉ, VERT CLAIR SUR FOND VERT FONCÉ.




F. F. G.

MÉDAILLON POUR PEINTURE SUR VERRE.

ment et avec talent. Des sculpteurs nous en ont laissé des représentations monumentales de grand mérite. Le lion héraldique toutefois demeura l'insignifiant et hypothétique quadrupède, baroque souvent, à moins que difforme, qualifié parfois de caniche savant, avec trop de fondement, hélas! par les critiques. De cette catégorie est généralement



Église de Hognoul (Liége).

A LA DALLE FUNÉRAIRE DU BARON DE HOLLELHULE. 1269.

resté, jusqu'après soixante-quinze années, le lion belgique officiel : celui qui se voit sur nos monnaies, sur les sceaux publics, sur les armoiries des établissements nationaux et sur les vignettes des papiers administratifs !

⁂

En résumé, notre nationalité, après avoir subi bien des épreuves, s'est fixée, conservée, raffermie, assurée. Le lion belgique, moins honoré, parce que moins compris, qu'en des temps plus héroïques, est devenu le symbole officiel de la patrie. L'art seul a déchu dans la tâche qui lui était dévolue à l'égard de cet emblème glorieux et sacré. S'il n'a pas cessé de représenter le lion belgique, il n'a pas trouvé, pour le faire, les accents d'émotion et d'énergie dont les siècles passés lui ont transmis les échos. Il s'est trouvé inférieur à son devoir patriotique comme à son devoir religieux et social.

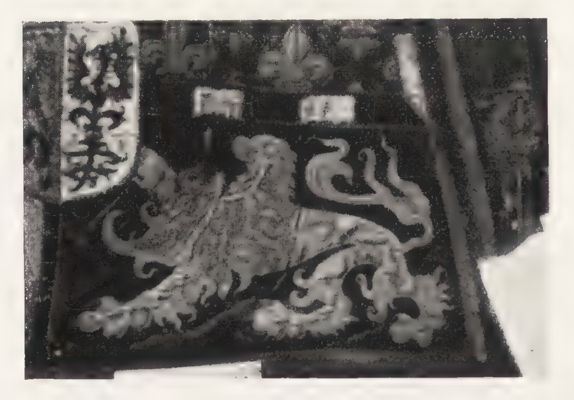


Bannière recueillie par Viollet-le-Duc, d'un manuscrit de 1310.

L'exhorter pour l'avenir, en lui rappelant rapidement le passé, telle a été la seule intention de cet article.

Après avoir montré que le lion belgique est né de notre art national, qu'il l'a suivi dans ses grandeurs, dans ses décadences, dans sa chute, il nous reste à souhaiter qu'il se relève pour marcher avec lui vers une splendeur nouvelle. Tel doit être le vœu de tout artiste et de tout patriote. Telle sera notre conclusion.

Or, la renaissance de notre art national est un fait accompli. Une école remet en



Musée de Gand. FRAGMENT D'UNE COTTE DE HÉRAUT D'ARMES. XVI^e SIÈCLE.



D'UNE DALLE EN CUIVRE GRAVÉ ET ÉMAILLÉ. 1552. Musée de Bruxelles.

honneur ses principes qui se propagent, se généralisent et seront bientôt admis de tous.

Déjà, grâce à eux, le lion héraldique commence à se relever de son abaissement esthétique. Depuis vingt-cinq ans, ses traits ont reparu, expressivement et savamment stylisés par tous les métiers qui se sont glorifiés jadis de les produire. La broderie les a remis aux étendards des associations, la peinture les a replacés aux vitraux et aux murailles, la sculpture aux parois des monuments. Les administrations publiques, toujours lentes à sortir de la routine, n'ont elles-mêmes pas échappé à l'influence de cette renaissance. Certaines d'entre elles, en se ralliant aux nouvelles idées en matière architecturale, ont fait figurer sur leurs locaux des lions plus artistiques et plus nobles que ceux de jadis. Récemment encore, nous avons vu remplacer la vignette du papier de la Chambre des Représentants par un dessin qui, sans être parfait, accuse un progrès incontestable. Les armes du Royaume ont été traduites avec expression dans certaines médailles, par exemple, celle de l'exposition de 1897, modelée par Lagae. Des villes, telle Bruges, ont remplacé depuis quelques années leurs anciens sceaux par des empreintes artistiques... Mais que ne reste-t-il pas encore à faire! Nous voudrions voir le lion belgique représenté plus noblement au-dessus des drapeaux et des étendards de







DESSIN DE M. PISCADOR, POUR LES ENTÊTES DE LETTRES DE LA CHAMBRE.



Sceau de Guy de Dampierre
comte de Flandre. (1256)

Sceau de Louis de Crécy
comte de Flandre. (1336)

Le Peter d'or
du duc Wenceslas
de Brabant.

Monnaie de
Louis de Maele
comte de
Flandre.

Sceau des États de Brabant.
(1557)

Sceau de Marguerite de
Constantinople, comtesse
de Flandre et de Hainaut.
(1277)

SCEAUX ET MONNAIES BELGES.



La Pucelle de Gand.
Gravure sur bois du XVI[e] siècle.



FRAGMENT D'UNE ENSEIGNE EN FER FORGÉ. XVIII[e] SIÈCLE. Musée de Bruxelles.

Que nos artistes s'inspirent donc des vrais principes de l'art. Comme nous vivons de nos traditions nationales, politiques et sociales, de même nous devons vivre de nos traditions artistiques. Regardons avec intérêt nos anciens lions héraldiques, aucune étude ne sera plus instructive. Nous y verrons qu'il ne faut point les copier. Nos ancêtres, du moins aux belles époques, ne se sont point copiés. Mais ils se sont transmis avec fidélité et il sont observé, dans la mesure des moyens de leur temps, les règles dont l'art est dépendant. Ils se sont inspirés de la signification qu'a l'image du lion héraldique, ils ont observé les exigences pratiques de l'objet et les conditions de la technique pour traduire, dans le langage imagé du style, avec expression et avec caractère, l'être de la faune qu'ils connaissaient [1].

l'armée. Nous voudrions qu'il prenne place sur la soie de ces étendards elle-même. Que ne figure-t-il sur nos timbres et sur nos monnaies, qu'en vain l'on cherche à rendre artistiques, en oubliant que nous disposons d'un signe national éminemment approprié et essentiellement décoratif. En un mot, nous voudrions voir le lion belgique plus fréquemment et mieux représenté.



LE LION BELGIQUE ET SES INTERPRÉTATIONS DÉCORATIVES.

F.-F. G.

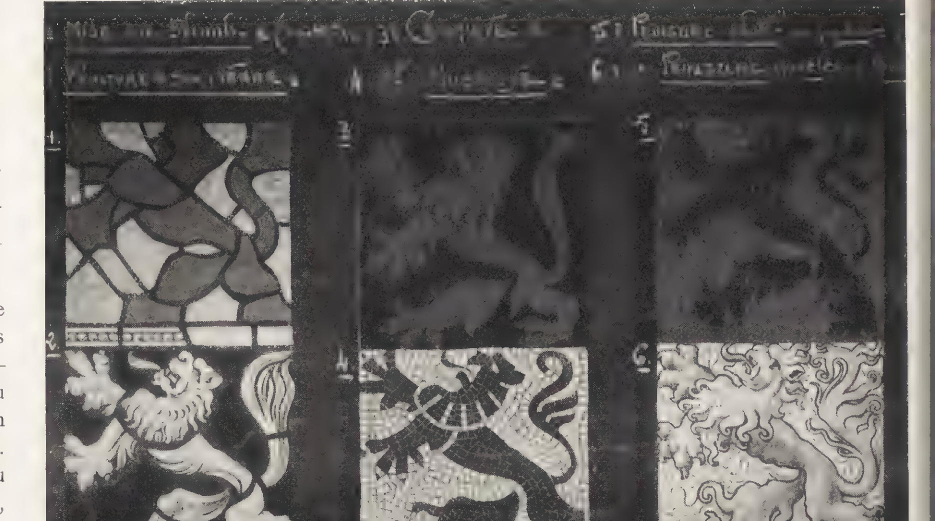
1. A tort, l'on croirait que les anciens ne connaissaient guère, ou fort peu, le lion *au naturel.* La



LE LION BELGIQUE ET SES INTERPRÉTATIONS DÉCORATIVES. F.-F. G.

Ainsi devons-nous faire quand le roi du désert se présente au contact de notre pinceau, de notre burin ou de notre ciseau ; que ses traits se transforment sous l'influence des nécessités techniques, des exigences utilitaires, mais en même temps sous l'action d'une idée : le lion héraldique n'est pas seulement un noble quadrupède, il est presque un animal surnaturel, il offre un certain aspect fantastique. Mais cette fantaisie ne doit pas s'écarter de la vie, elle ne peut être que le développement idéal des traits naturels.

En d'autres termes, le lion héraldique doit être construit selon les éléments naturels généraux qui caractérisent son espèce [1],



F.-F. G. LE LION BELGIQUE ET SES INTERPRÉTATIONS DÉCORATIVES.

preuve du contraire ressort, malgré les stylisations, de nombreux ouvrages où le caractère du lion est saisissant de vie. Voir notamment, au vitrail de Fribourg, le lion de Juda. *Bulletin*, 5e année, hors texte, p. 356.

1. Le lion doit se reconnaître à ses

mais, aussi, il doit être interprété au point de vue de la *glorification*. Il est, en effet, l'image sacrée de l'orgueil légitime d'un peuple. Il identifie un noble sentiment, celui de la patrie et de la race.

Il faut donc, pour que le lion belgique soit expressif, que l'artiste imprime à ses traits les marques de la dignité, de la hardiesse, du courage, de la franchise ou de ceux de ces caractères qu'il estime les plus opportuns. Il se gardera de profaner la noblesse de la figure par l'emphase de ces sentiments. Une fierté exagérée serait jugée puérile, une force excessive paraîtrait grotesque. L'image gagnera à demeurer calme ; l'expression sera d'autant plus profonde qu'elle sera plus intense; un sentiment juste est toujours préférable à un sentiment fort, qui s'expose à devenir faux. D'autre part, si elle n'est pas expressive, l'image du lion héraldique devient ou banale ou grimaçante.

Le sujet n'est pas sans difficulté. Celle-ci n'est pas moindre pour ce qui est du caractère qu'en ce qui concerne le sentiment. Le but pratique et décoratif devra être bien étudié et l'artiste devra posséder à fond les propriétés des matériaux et des conditions techniques. A ce double point de vue, il n'est pas sans intérêt de considérer une série de lions belgiques empruntée au tableau noir de l'Ecole Saint-Luc de Saint-Gilles et dans laquelle se reconnaissent la science et la méthode de l'auteur distingué de *la Figure humaine* et de *la Botanique dans les arts industriels*.

E. G.

# UNE ENCYCLOPÉDIE MÉDIÉVALE DES MÉTIERS D'ART.



ARMI les anciens manuscrits que nous a légués le moyen âge, l'un des plus intéressants est le traité du moine Théophile, traité généralement connu sous le titre de *Diversarum artium Schedula*. Ce travail est un véritable formulaire et traité pratique des métiers d'art au commencement de notre grande période d'art ogival ; aussi est il inutile d'insister sur l'intérêt que présentent ces renseignements sur les moyens techniques employés par un art que nous nous proposons pour modèle.

Six ou sept copies, plus ou moins com-

membres principaux et à leur agencement. Négliger ces éléments naturels offre un danger : l'artiste, à la faveur de la stylisation, produira aisément un animal chimérique et même monstrueux. L'oubli de ce principe est le principal défaut de la nouvelle vignette de la Chambre.

Signalons aussi, parmi les exemples les plus récents et les moins heureux, bien que tracés avec talent, un dessin de Louis Titz, paru sur la couverture d'un livre récent. La tête est sans stylisation, les membres n'ont point de naturel. Les parties ne sont pas reliées entre elles par un mouvement général. Aussi l'ensemble de ce lion « incompris » manque-t-il complètement de vie et d'expression.

plètes, sont tout ce qui nous reste de cet ouvrage. Aussi était-il peu connu avant la collation des différents manuscrits qu'en fit le comte de l'Escalopier et qui parut, avec une traduction, en 1843. Hendrie, en 1847, fit paraître un nouveau texte latin, complété d'après un manuscrit de la bibliothèque Harléienne du British Museum, et qu'il accompagna d'une traduction anglaise. Ces ouvrages étant devenus assez rares, j'ai pensé faire œuvre utile en en présentant un abrégé. Le cadre de notre Revue ne permet pas d'en donner une traduction complète, mais je vais tâcher d'en extraire les parties les plus intéressantes.

Il est évident que la traduction d'un travail de ce genre présente certaines difficultés si l'on ne possède pas une connaissance absolument approfondie de chacun des arts qui s'y trouvent décrits; je demanderai donc de l'indulgence si, parfois, le propre terme technique m'échappe, mais je pense que ceux que cette étude intéressera pourront facilement rétablir ce texte en face de ma traduction plus littérale. Pour base de ce travail j'ai pris le texte latin de Hendrie [1].

Quelques mots d'abord sur l'auteur. Au commencement de l'ouvrage il se nomme lui-même : Théophile, un humble prêtre, serviteur des serviteurs de Dieu, indigne du nom et de l'état monacal.

Comme l'écrivait l'abbé Texier [2] : « Théophile est un nom de guerre, un nom de religion. L'humble moine, qui s'oublia complètement en un traité qui pouvait lui donner la gloire, dont le travail artistique n'était qu'une prière, a caché sa personnalité sous une appellation allégorique, il se nomme Théophile comme « l'âme dévote de saint François de Sales s'appelle Philotée ». Le manuscrit, probablement le plus ancien qui nous reste de ce travail, celui de Vienne, a conservé le véritable nom de ce modeste savant : Rugerus. »

Où et quand vécut-il ? — Il est impossible de donner une réponse bien concluante à la première question. Trompé par une vague similitude de nom, on l'attribua d'abord à un moine de l'abbaye de Saint-Gall, Tutilo, qui vivait au IX^e siècle et qu'une vieille chronique qualifie du titre de *picturæ artifex;* cette opinion ne se défend plus aujourd'hui. Un des manuscrits du XIII^e siècle donne au traité l'épithète de lombard. D'un autre côté, presque tous les manuscrits qui nous en restent proviennent de l'Allemagne, et l'on retrouve, en outre, des mots techniques de racines allemandes dans le texte latin; mais on rencontre également des mots dérivés de l'italien et du grec.

Nous laisserons donc de côté la question de nationalité, question accessoire d'ailleurs, pour nous occuper de celle beaucoup plus intéressante de l'époque à laquelle nous pouvons attribuer la composition de ce traité. Nous ne trouvons pas dans le texte de renseignements clairs sur lesquels nous puissions nous baser; aussi l'ingéniosité des savants s'est-elle exercée sur cette question intéressante.

*A priori* nous pouvons affirmer qu'il est

1. *Theophili qui et Rugerus, presbyteri et monachi, libri III de diversis artibus : seu Diversarum artium Schedula. — An essay upon various arts, in three books, by Theophilus; translated with notes by Robert Hendrie.* London, Murray, 1847.

2. *Analyse du traité de Théophile* dans *Annales archéologiques,* mars 1846.

antérieur à la fin du XIIIe siècle, puisque des extraits en sont cités dans un manuscrit daté des premières années du XIVe siècle. La science paléographique nous permet de reporter aux premières années du XIIIe siècle certains manuscrits qui nous en restent. Quelques-uns de ceux-ci avaient été attribués précédemment au XIe ou même au Xe siècle; mais les progrès de la paléographie ont assigné, depuis, une date plus récente à ces monuments.

Quant à la composition même de l'ouvrage, jusqu'à quelle époque pouvons-nous la faire remonter? De nombreux savants ont indiqué le Xe siècle ou le commencement du XIe siècle, sans donner de raisons à leur affirmation. Guichard, qui a écrit l'introduction pour le travail de M. de l'Escalopier, la reporte au XIIIe siècle, opinion soutenue également par l'abbé Texier dans son *Histoire de l'Orfèvrerie au moyen âge;* mais leurs raisons ne sont pas absolument concluantes.

Hendrie et Labarte indiquent le XIe-XIIe siècle. Voici, en abrégé, quelques-unes des raisons données par Labarte pour prouver que la composition de ce traité est antérieure à la fin du XIIe siècle :

Dans son chapitre des vitraux, Théophile ne parle que d'un seul émail et ne semble pas connaître les verres doublés, rouge et blanc, en usage au XIIIe siècle.

Les instructions pour la fabrication d'un encensoir décrivent clairement un encensoir roman avec ses tours étagées et ses ouvertures en forme de fenêtres cintrées. Pour les émaux, il ne parle que des cloisonnés. Aurait-il omis de parler des émaux champlevés s'il avait écrit au XIIIe siècle? — Dans le prologue de son livre, nous trouvons une citation des métiers d'art, pour lesquels différents pays étaient renommés. Ces attributions se vérifient pour des monuments romans, mais pas pour les monuments gothiques, certaines spécialités étant devenues le produit d'autres centres artistiques à cette époque. Par exemple, au XIIe siècle, la peinture sur verre, restaurée par Suger, était en grand honneur en France. Les Allemands, au XIe siècle, avaient fondu déjà les portes de bronze de la cathédrale d'Augsbourg et le tombeau de Rodolphe de Souabe, tandis que les Pisans fabriquaient des émaux recherchés. Au XIIIe siècle, les vitraux allemands et flamands pouvaient rivaliser avec les vitraux français; les Italiens fondaient le bronze aussi bien, si pas mieux, que les Allemands, et Limoges avait pris une importance prépondérante pour la fabrication des émaux.

Il est démontré que notre ouvrage ne remonte pas au Xe siècle par le fait que nous y rencontrons non seulement des traces du mysticisme arabe, mais aussi des specifications arabes, par exemple le borax (liv. III, ch. XXIX) sous le nom altéré de Barabas ou Parahas. Nous daterons donc la composition de notre traité du XIe au XIIe siècle, sans chercher à préciser davantage.

Pour donner une idée de l'intérêt du *diversarum artium Schedula*, voici une nomenclature des principaux arts dont il expose les procédés techniques.

Dans le premier livre, il traite de la peinture : fabrication des couleurs et mélanges pour chairs, draperies et accessoires, de la peinture murale, des colles et vernis, de l'or en feuille, des couleurs à l'huile et à la

colle, des couleurs et de l'or pour miniatures sur vélin, de l'encre, etc.

Le second livre est affecté à la verrerie : il contient des chapitres traitant des fours, de la fabrication des verres de différentes couleurs, de la peinture sur verre, de la fabrication des verrières, des émaux, des mosaïques, etc.

Le troisième livre est le plus important : le commencement traite des métaux et de leur mise en œuvre, des outils, de l'or, de l'argent, du cuivre, du laiton, de l'étain et du fer, de la dorure, des nielles, des verroteries, de la fabrication des calices, patènes, filtres et chalumeaux eucharistiques, burettes, etc., des différentes classes de travail du métal, fonte, repoussage, estampage, ciselure, ajourage, etc.

Il traite ensuite de la fabrication des orgues, de la fonte des cloches et des carillons, du travail de l'ivoire, des pierres précieuses et des perles, et se termine par quelques chapitres supplémentaires sur la couleur et la verrerie. Cet aperçu général suffira pour donner une idée de la portée du traité dont chaque chapitre contient des déta ls intéressants. Si je n'avais craint d'encombrer notre Revue, j'aurais demandé, dans ses colonnes, l'hospitalité pour l'ouvrage entier ; contentons-nous de choisir quelques chapitres qui serviront à le faire connaître et qui, peut-être, inciteront l'un ou l'autre à fouiller à son tour dans cette riche mine de la technique de l'art au moyen âge.

Commençons par un des passages où il parle de la peinture à l'huile. Quoique indéfendable aujourd'hui, l'attribution par Vasari de l'invention de la peinture à l'huile aux frères van Eyck reste tellement ancrée dans les esprits que cette citation aura peut-être quelque intérêt.

⁂

*Des couleurs broyées avec de l'huile ou de la gomme.* (Liv. I, ch. XXVII.)

Tous les genres de couleurs peuvent être broyées et appliquées avec la même espèce d'huile [1] sur le bois, mais seulement pour les objets qui peuvent être séchés au soleil. En effet, chaque fois que vous avez appliqué une couleur, vous ne pouvez la recouvrir d'une autre avant que la première ne soit sèche, ce qui, pour des figures et autres images, est excessivement long et pénible. Si cependant vous désirez presser le travail, prenez de la gomme qui découle du cerisier ou du prunier ; la coupant en menus fragments, vous la mettez dans un vase de terre et la couvrez abondamment d'eau. Vous placez le vase au soleil, ou, en hiver, sur quelques charbons jusqu'à ce que la gomme soit fondue, et vous mélangez le tout avec un morceau de bois. Vous filtrez à travers un linge et vous en servez pour broyer et appliquer les couleurs. Tous les mélanges et couleurs peuvent être broyés et appliqués avec cette gomme, sauf le minium, la céruse et le carmin, qui sont broyés et appliqués avec du blanc d'œuf.

*Du filtre eucharistique.* (Liv. III, ch. LVII.)

Vous ferez aussi un filtre d'or ou d'argent de la façon suivante : Faites au marteau un petit vase en forme de bassin pas trop grand, mesurant en longueur un peu plus d'une paume. [Vous y ajoutez un manche long d'une aune et [2]] gros d'un pouce. Ce manche aura à l'extrémité une tête de lion, fondue et bien ciselée, qui tiendra la coupe dans sa gueule. A l'autre extrémité se trouvera également une tête cise-

1. Il vient de parler de la fabrication de l'huile de lin et de son mélange aux couleurs.

2. Ces mots manquent dans le manuscrit de la bibliothèque Harléienne, mais sont réintercalés d'après un autre manuscrit.

lée de la même façon, de la gueule de laquelle pendra un anneau où on passera le doigt pour porter le filtre. Vous ornerez le reste du manche entre les deux têtes, par places de nielles, par places d'ornements fondus, de ciselures et d'inscriptions courtes. La coupe, qui se trouve au bout, doit être perforée de tous petits trous dans le fond au centre, sur une largeur de deux doigts, en forme de rond. C'est au travers de ces trous que doivent être filtrés, quand on les verse dans le calice, le vin et l'eau par lesquels s'accomplit le sacrement du Sang divin.

*Pour nettoyer une ancienne dorure.* (Liv. III, ch. LXXIX.)

Prenez du savon et mettez-le dans un bassin ou autre vase propre ; ajoutez-y de l'eau et travaillez-le bien jusqu'à ce qu'il soit aussi épais que de la lie, de façon à ce qu'il ne coule pas quand vous en appliquez sur quelque chose. Ensuite, avec un pinceau de soies de porc, étendez cette pâte avec soin sur l'ancienne dorure ternie, qu'elle soit sur cuivre ou sur argent. Veillez à ce que la dorure soit entièrement couverte et laissez-la pour une nuit. Le lendemain nettoyez-la avec la même brosse de soies de porc, dans deux eaux différentes et enfin dans de l'eau bien propre, et vous verrez briller la dorure de façon à satistaire votre œil.

*Pour nettoyer l'or et l'argent.* (Liv. I, ch. LXXX.)

Si de l'or ou de l'argent, cloué en lames sur quoi que ce soit, est terni par le temps, prenez du charbon de bois, pulvérisez-le et passez-le à travers une étoffe. Prenez un morceau de toile ou de drap mouillé, placez-le sur ce charbon et frottez-en ensuite l'or ou l'argent avec soin jusqu'à ce que toutes les taches aient disparu. Lavez ensuite et séchez au soleil, au feu ou avec un drap. Prenez de la craie blanche ; grattez-la très finement dans un vase et avec un morceau de toile, frottez-la à sec sur l'or ou l'argent jusqu'à ce qu'il retrouve tout son brillant primitif. Les vases se nettoient de la même façon.

*Des coupes ae verre que les Grecs ornent d'or et d'argent* [1]. (Liv. II, ch. XIII.)

Les Grecs font aussi avec ces mêmes verres saphirs de précieuses coupes à boire qu'ils ornent d'or et d'argent d'après ce procédé. Prenant de ces feuilles d'or, dont nous avons parlé précédemment, ils en forment des figures d'hommes, d'oiseaux, d'animaux ou de feuillage qu'ils fixent avec de l'eau sur la coupe où ils le désirent. Ces feuilles d'or doivent être un peu plus épaisses (que celles employées en peinture). Ils prennent ensuite un verre très transparent, pur comme du cristal, qu'ils fabriquent eux-mêmes et qui fond dès qu'il sent la chaleur du feu. Ils le broient très soigneusement avec de l'eau sur un morceau de porphyre et avec un pinceau en couvrent très légèrement toute la feuille. Lorsque ceci est sec, ils placent la coupe dans le four où l'on cuit les verres peints, et dont nous parlerons plus tard, et allument dessous un feu de bois de hêtre bien séché, dans la fumée. Lorsqu'ils voient que la flamme arrive à percer la coupe qui commence à rougir légèrement, retirant de suite le bois, ils ferment le four jusqu'à ce qu'il se refroidisse de lui-même, et l'or ne peut plus s'enlever de la coupe.

*Comment les miniatures des livres peuvent être ornées avec de l'étain et du safran.* (Liv. I, ch. XXXII.)

Si vous n'avez aucun de ceux-ci [2] et que, cependant, vous désirez rehausser votre travail de quelque manière, prenez de l'étain pur et finement raclé ; vous le passez au moulin et le lavez comme l'or [3]. Vous l'appliquez avec la même colle [4] sur les lettrines ou aux autres

1. C'est de cette façon qu'étaient faites les coupes de verre à fond doré des catacombes. Pourquoi ce joli procédé n'est-il plus ou presque plus employé aujourd'hui ?

2. Il vient de traiter du moyen de rehausser les miniatures avec de l'or, de l'argent ou du bronze. Déjà l'art ne reculait pas devant les trompe-l'œil.

3. Pour obtenir une fine poudre d'étain bien pur.

4 Colle formée de gros morceaux de parchemin, ou bien de morceaux de peau d'anguille, lavés et cuits dans de l'eau à laquelle on ajoute un tiers du volume de gomme bien transparente et qu'on laisse bouillir légèrement encore quelque temps. Cette

endroits que vous désireriez rehausser d'or et d'argent. Après l'avoir bruni avec une dent, prenez du safran dont on se sert pour teindre la soie et mélangez-le avec du blanc d'œuf sans eau. Vous le laissez reposer une nuit et le lendemain en recouvrez avec un pinceau les parties de l'étain que vous aimez de dorer, laissant le reste pour simuler l'argent. Avec une plume, ajoutez ensuite des traits fins autour des lettres, des feuillages et des entrelacs en minium, ainsi que les détails des vêtements et les autres ornements.

*Du travail d'estampage avec une matrice.*
(L. III, ch. LXXV.)

On fait aussi des fers épais d'un doigt, larges de trois ou quatre doigts et longs d'un pied qui doivent être tout à fait irréprochables et n'avoir pas la moindre fissure ; il faut que la surface du dessus soit sans irrégularité. On y creuse, comme pour des sceaux, des bandes étroites ou larges où sont représentés des fleurs, des oiseaux, des animaux ou des dragons dont les queues et les cous s'entrelacent. Le creux ne doit pas être trop profond, mais léger et bien fini. Vous aplatissez ensuite de l'argent en plaques beaucoup plus fines que pour la ciselure. Vous donnez à ces bandes la longueur que vous désirez, vous les nettoyez avec du charbon finement pulvérisé et un drap, et avec de la poussière de craie vous les polissez. Cela fait, vous placez l'argent et la matrice l'un à côté de l'autre et vous posez le fer sur une enclume de façon à ce que la gravure soit au-dessus et recouverte par l'argent. Vous placez par-dessus une épaisse plaque de plomb et frappez vigoureusement avec un marteau de façon à ce que le plomb refoule l'argent dans le creux jusqu'à ce que tous les traits apparaissent clairement. Si la lame est plus longue [que la matrice] vous la reculez de place en place et, l'adaptant sur le fer, vous la maintenez avec les pinces de sorte que le dessin soit estampé de place en place jusqu'à ce que la bande soit remplie jusqu'au bout. Ce genre de travail vient à point pour les bordures quand on fabrique des tables d'autel, des chaires, des châsses pour les corps des saints, les reliures des livres et d'autres travaux admettant ce genre d'ornementation qui est d'exécution facile lorsque le relief est beau et fin. Ce même genre de travail se fait aussi en cuivre qu'on aplatit de la même façon, et qu'on nettoie, dore et brunit. On l'applique sur la matrice de façon à ce que la partie dorée soit contre le fer, on le recouvre d'une lame de plomb et le martèle jusqu'à ce que le dessin apparaisse. On grave aussi dans le fer, de la façon ci-dessus, l'image du Seigneur crucifié, qu'on estampe en argent ou en cuivre doré. On en fait des phylactères, c'est-à-dire des petites châsses portatives, et des reliquaires de saints. On peut aussi graver l'image de l'*Agus Dei* et des quatre évangélistes ; on les estampe en or ou en argent, et on s'en sert pour orner des coupes de bois précieux en fixant le médaillon de l'*Agnus Dei* au centre et les quatre évangélistes sur les bords de la coupe de façon à dessiner une croix, et l'on joint par quatre bandes l'*Agnus Dei* aux évangélistes. On fait aussi des représentations de poissons, d'oiseaux et d'autres animaux qui sont fixés sur le reste du fond de la coupe et qui fournissent une belle ornementation [1]. De la même façon, on fait l'image du Seigneur en majesté et d'autres figures de tous genres et sexes, qui, estampées en or, argent ou cuivre doré, ornent richement les objets sur lesquels on les applique, à cause de leur finesse et de leur air soigneusement travaillé.

On fait de semblables matrices pour des figures de rois et de chevaliers qui, estampées dans du cuivre d'Espagne, servent à orner les bassins où l'on verse l'eau sur les mains. De la même façon que les coupes sont ornées d'or et d'argent, ces bassins de cuivre sont ornés avec

colle se conserve et est mélangée aux poudres métalliques pour rehaussser les miniatures. Ne pas en mettre trop, car le métal noircirait et ne se brunirait pas bien. [Liv. I, ch. XXXIII ]

1. Ces coupes ou plateaux de bois orné étaient probablement employés comme *offertoria*, pour le pain bénit.

des bandes de même métal où sont représentés des petits animaux, des oiseaux ou des fleurs ; ces bandes, au lieu d'être clouées, sont solidement soudées avec de l'étain.

*De la sculpture de l'ivoire.* (L. III, ch. XCII.)

Pour sculpter l'ivoire, vous couvrez de craie une tablette sur laquelle vous dessinez avec un crayon les images choisies, et, avec un instrument aigu, tracez les lignes de façon à ce qu'elles se voient bien. Ensuite, avec différents outils, creusez le fond à la profondeur que vous voulez et sculptez les figures ou autres dessins d'après votre goût et votre habileté. Si vous désirez rehausser votre travail par des applications de feuille d'or, mettez d'abord de la colle faite de la vessie du poisson qu'on appelle « huso » [1] et appliquez de l'or en feuille que vous découpez en petits fragments.

Faites aussi en ivoire des manches soit ronds, soit à côtes, que vous perforez d'un trou dans le sens de la longueur. Avec différentes limes *ad hoc*, élargissez le trou de façon à ce que la forme intérieure corresponde à la forme extérieure et que tout autour la paroi soit d'épaisseur égale et pas trop grande. Dessinez élégamment tout autour des feuillages ou bien des animaux, des oiseaux et des dragons aux queues et cous enchevêtrés et avec de fins outils percez les fonds à jour. Vous finissez ensuite votre sculpture aussi finement et aussi artistiquement que vous le pouvez. Après avoir fini cette partie de travail, vous remplissez exactement tout le vide intérieur avec un morceau de chêne recouvert d'une légère plaque de cuivre doré, de façon à ce que l'or se voie dans les fonds à jour.

De la même pièce d'ivoire vous découpez deux plaques pour recouvrir les bouts qui ont été perforés ; vous les fixez avec des pointes d'ivoire assez habilement pour que personne ne puisse se rendre compte par quel procédé l'or a été inséré. Vous faites ensuite une fente à la partie antérieure pour y fixer la lame. Celle-ci, grâce au bois qui se trouve à l'intérieur du manche, se fixe facilement en chauffant la mèche, et sera maintenue bien ferme. Si vous le désirez, vous pouvez faire aussi un manche simple. Vous y faites, en proportion de sa grandeur, un trou destiné à recevoir la lame. Vous mesurez exactement ce trou avec un morceau de bois et, d'après la forme de ce bois, vous verrez la forme à donner à la mèche de la lame. Pulvérisez ensuite de la résine transparente et remplissez-en le trou du manche. Vous enroulez la lame dans un morceau de toile humide et la mettez à l'entrée de la fournaise. Vous chauffez ainsi la mèche et, dès qu'elle commence à rougir, vous la fichez dans le manche avec soin pour qu'elle s'adapte bien, et elle sera solidement fixée. Si, par l'âge ou par accident, un couteau est cassé de façon qu'un petit morceau de lame seulement sorte du manche, faites rougir des tenailles de fer, saisissez-en le tronçon de lame, et maintenez-la ainsi pendant quelques instants. Quand la lame se chauffera vous pouvez l'arracher du manche. En pulvérisant du soufre, et en suivant le même procédé que plus haut, on peut fixer une lame non seulement dans de l'os, mais même dans du bois dur.

*De l'encensoir en repoussé.* (Liv. III, ch. LX.)

Si vous désirez faire en repoussé un encensoir d'or, d'argent ou de cuivre, purifiez d'abord le métal comme nous l'avons dit plus haut. Vous fondez dans le moule en fer deux, trois ou quatre marcs, d'après l'importance que vous désirez donner à la partie supérieure de l'encensoir. Vous repousserez ensuite le métal en rond comme nous avons fait précédemment pour le grand calice d'argent, mais en poussant le travail plus loin et faisant le creux plus profond, pour que l'extérieur s'élève davantage ; que la hauteur soit une fois et demi le diamètre. Lorsque vous avez obtenu la hauteur, avant de finir la largeur, vous tracez, au haut, des tours. Tout en haut une tour ayant huit côtés et le même nombre de fenêtres. En dessous faites quatre tours carrées sur chacune desquelles trois colonnes sont placées. Faites

1. Le « huso » est l'esturgeon. Ce mot, fait remarquer M de l'Escalopier, est d'origine germanique, ce qui est une des raisons pour lesquelles l'Allemagne réclame la paternité du traité.

entre elles deux fenêtres allongées [1], puis entre ces deux-ci, au-dessus de la colonne du centre, une petite fenêtre ronde [2]. En dessous, en troisième lieu, formez huit autres tours. Que quatre soient rondes, et correspondent aux tours carrées de l'étage supérieur ; représentez-y des petites fleurs, des oiselets, des petits animaux ou des fenêtres étroites. Entre les tours rondes, faites-en quatre carrées qui peuvent être plus larges. Vous y faites des demi-figures d'anges, comme si elles y étaient supportées par leurs ailes. Au-dessous, sur la partie sphérique même du couvercle, faites quatre arches légèrement surélevées, où vous représentez les évangélistes, soit sous la forme d'anges, soit sous celle d'animaux. Entre les arcs, sur le bord même de la demi-sphère, vous fixerez quatre têtes en fondu, soit des têtes de lions, ou bien d'hommes, à travers lesquelles glisseront les chaînes. Lorsque tout ceci est marqué, avec les outils à repousser et à marteler, vous travaillez l'intérieur et l'extérieur jusqu'à ce que la forme soit parfaite ; vous grattez ensuite, limez et ciselez le tout. Voici donc le couvercle de notre encensoir. Vous repoussez ensuite la coupe et son pied ; vous y faites quatre arcs correspondant à ceux du couvercle, et vous y représentez les quatre fleuves du paradis, sous forme humaine, tenant des urnes dont vous représenterez l'eau qui s'écoule. Aux angles, où les arcs se rejoignent, vous fixez les têtes d'hommes ou de lions dont nous avons parlé plus haut, de telle façon que la face à laquelle la chaîne est attachée soit fixée à la coupe, et la chevelure ou la crinière formant un anneau où doit glisser la chaîne soit fixée au couvercle. Si vous ne parvenez pas à repousser le pied en même temps que la coupe, faites-le séparément, soit en repoussé, soit en fondu et fixez-le avec de la soudure d'argent et cuivre dont nous avons parlé précédemment. Vous faites aussi, soit en repoussé, soit en fondu, le lys auquel est fixé l'anneau et où viennent aboutir les chaînes. Vous y dessinez soit des feuillages, des oiseaux ou des animaux, pour qu'il s'assortisse à l'encensoir [3]. Si cet encensoir est fait en argent ou en cuivre, il peut être doré. Mais si quelqu'un désire un travail plus important, pour obtenir un encensoir plus riche, représentant la cité que le Prophète vit sur la montagne, voici comment il s'y prendra...

⁂

J'aurais aimé citer de nombreux autres chapitres ; ceux, par exemple, traitant de la fabrication du riche encensoir en fondu, d'un calice simple, d'un grand calice riche, à anses, avec sa patène et son chalumeau, de l'orgue, etc. ; aussi un chapitre curieux où il explique par quels procédés alchimiques les Espagnols seraient arrivés à fabriquer de l'or en se servant de cuivre rouge, de poudre de basilic, du sang d'un homme roux, d'œufs de poules couvés par des crapauds, etc.

1. Certains archéologues ont pensé trouver dans ces fenêtres allongées, *fenestra producta,* une allusion aux fenêtres ogivales, tandis que le contexte indique que la fenêtre est faite longue et étroite, vu l'espace restreint. Au chapitre suivant, d'ailleurs, où il parle de la fabrication d'un plus riche encensoir en fondu, il mentionne des ouvertures en forme de *fenestræ longæ et rotundæ* qui indiquent clairement des fenêtres en plein cintre.

2. Cette partie de la description semble peu claire. Voici ce que dit le texte latin : *Cujus altitudinem cum produxeris, priusquam latitudinem constringas, pertrahe in eo turres, videlicet in supremo unam octoangulatam, in qua fiant ejusdem numeri fenestræ, sub qua fiant quatuor quadratæ, quibus singulis imponantur tres columnæ, et inter eas duæ fenestræ productæ, in quarum medio super mediam columnam fiat fenestella rotunda ; sub quibus in tertio loco formentur aliæ turres octo ; quattuor videlicet rotundæ contra superiores quadras, in quibus fiant flosculi aut aviculæ vel bestiolæ, sive fenestellæ, et inter eas quatuor quadræ, quæ et latiores sint, in quibus fiant dimidiæ imagines angelorum, quasi in eis cum alis suis sedentium.*

3. Il ne semble pas indiquer une chaîne centrale pour soulever le couvercle; cependant dans les instructions pour le plus riche encensoir en fondu il en indique une.

Mais nous devons borner là nos extraits, laissant à étudier l'ouvrage lui-même à ceux que ces quelques citations auront intéressés. Je ne pense pas qu'ils regretteront le temps passé dans la compagnie de ce *vade mecum* des artisans du moyen âge.

C. BILLAUX.

# UN PAS VERS LE BEAU.



LES lecteurs reconnaîtront, à première vue, dans le calice ci-joint, celui qu'Eriamel a présenté avec quelques considérations d'esthétique dans le numéro de novembre 1904 (p. 148).

Ils constateront que, malgré les changements opérés, particulièrement dans la partie supérieure, en vue d'une plus grande légèreté, le galbe est resté à peu près le même et que l'impression ne se modifie guère. Ce calice est lourd.




CALICE PAR M. J. VAN AERSCHODT.

Eriamel l'a dit avec raison, il « a incontestablement la silhouette d'un calice en pierre ». On a changé son détail ; on n'a point modifié sa structure, ni converti son expression. Cette dernière tient du fond de l'ensemble et non du revêtement.



Calice ministériel dit de S. Goslin. Xe siècle. Cathédrale de Nancy.

Pour lui, comme pour les mortels, l'habit ne fait pas le moine et il ne sera pas un calice gracieux, une belle pièce d'orfèvrerie, tant que l'on n'aura touché qu'à sa superficie. Il lui faut d'abord la ligne, le mouvement, le caractère propres à un calice.

Cependant, reconnaissons-le, il a fait un pas vers le beau. Sa partie supérieure s'est allégée considérablement en un galbe plus calme, plus franc et plus agréable par la suppression de la lèvre de la coupe et par l'addition de rinceaux filigranés sur la tige. Pourquoi la conversion n'a-t-elle pas été totale, s'arrêtant au-dessus du pied ? Ce dernier seul, croyons-nous, fait perdurer

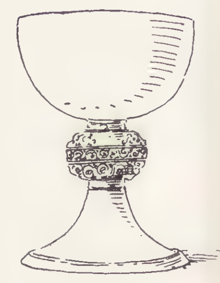
l'impression de lourdeur en son mouvement gêné qui ne le raccorde nullement à la tige [1].

L'angle a sa raison d'être sous la coupe ; il n'en a pas au-dessus du pied.



CALICE, DIT DE S. REMY, A REIMS. XII[e] SIÈCLE.

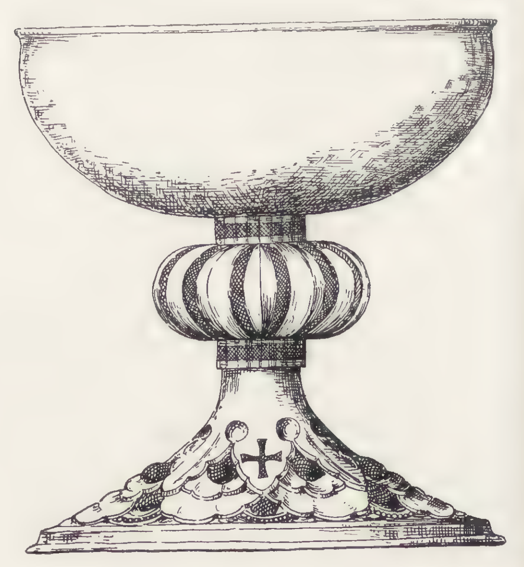
Les calices anciens, de la bonne époque de calme et saine raison, ont, comme caractéristique particulière, la forme évasée du pied et non celle en tronc de cône ou en renflement. En effet, le pied n'est en lui-même que la suite élargie de la tige de support ; il ne fait qu'un avec elle. La courbe, évasée en empattement, est le seul raccord normal qui puisse exister entre les deux parties de ce membre. Elle seule peut faire que le pied et la tige ne soient qu'un, quel que soit le nombre des détails qui les composent l'un et l'autre.



CALICE. XIII[e] SIÈCLE.

Tout autre mouvement manquera de naturel et ne donnera que l'impression de morceaux superposés, indépendants l'un de l'autre.

L'allure élancée et dégagée qui ressort de cette unité de mouvement dans les calices anciens fait défaut dans le calice de Louvain, parce que le pied semble avoir été traité isolément, pour lui-même et non en vue d'un effet d'ensemble. Il n'est point le pied propre du calice auquel il est fixé, il n'est qu'un support à silhouette robuste et à détails délicats, susceptible de recevoir une foule d'applications plus ou moins heureuses sur d'autres objets d'orfèvrerie religieuse.



CALICE D'EMMERICH.

1. N. D. L. R. Cette juste appréciation ne manquera pas de choquer quelque archéologue qui reconnaîtra dans le calice de M. J. Van Aerschodt l'influence, pour ne pas dire plus, du calice du moine Hugo d'Oignies, conservé au trésor des sœurs de Notre-Dame, à Namur (commencement du XIII[e] siècle). Mais cela ne change rien à la question. Le calice d'Oignies est précieux, curieux, rare; il n'est pas beau.



CALICE MINISTÉRIEL DE MARIENSTERN (KAMENZ). XIII[e] SIÈCLE [1].

Les quelques croquis de calices anciens joints à cette note feront voir, abondamment et plus clairement que nous ne pourrions le dire, la valeur à donner à cette partie importante d'un calice.

Remarquons aussi dans les exemples anciens la position du nœud. L'emplacement et la forme de celui-ci y sont déterminés, raisonnés et sentis et rendent plus aisés la manipulation ou l'équilibre de l'ustensile. Il n'en est pas ainsi dans notre calice. Celui-ci




est fait de fragments combinés : la coupe, la tige divisée par moitié au moyen du nœud, enfin le pied. Le nœud y est donc posé de parti pris, par esprit de symétrie. Cela accentue et cela prouve le défaut de jet. Il en est tout autrement de nos exemples anciens. Nous les avons choisis à dessein dans l'évolution et la tradition d'une même forme, dont le système, sinon le principe, a certainement inspiré le calice *roman* dont l'auteur est M. J. Van Aerschodt, de Louvain.

F. F.




1. N. D. L. R. Ce calice date du milieu du XIII[e] siècle. *(Zeitschrift für christliche kunst,* 1897, p. 347.) Ce serait donc un des tout derniers calices sacramentels.

# CROIX DE PROCESSION[1].



OUS avons reçu de M. J. Van Aerschodt, l'auteur de la croix que nous avons critiquée dans un précédent numéro, la lettre suivante. Juridiquement, nous ne serions pas obligés de l'insérer. En fait, pour M. Van Aerschodt, nous regrettons qu'il l'ait écrite. Mais nous considérons comme un devoir de la faire connaître à nos lecteurs, puisqu'elle leur fournit des éléments complémentaires pour l'appréciation de l'œuvre critiquée et des idées de l'artiste.

Quant à nous, nous avons suffisamment exposé notre manière de voir pour n'avoir pas à y revenir autrement que par quelques observations qu'on voudra bien lire sous la page.

Toutefois, M. Van Aerschodt nous incrimine en fait : nous aurions écrit imprudemment, en critique mal informé. Il se trompe : l'article en question a été le fruit d'une triple collaboration : d'un esthète, qui a vu, examiné et pesé la pièce et qui nous en a procuré la photographie et la description détaillée ; d'un orfèvre-bijoutier de profession, aussi compétent sous le rapport artistique que technique, qui a donné son avis ; enfin du soussigné, qui a formulé son opinion, au point de vue esthétique, d'accord avec ses collaborateurs, *tout en déclarant qu'il n'avait vu que la photographie*[2].

Ceci dit, il nous reste encore à faire une observation plus générale, que nous formulerons brièvement en trois points :

1° Que deviendrait la critique d'art — elle ne serait plus possible — si les artistes, qui ne sont pas visés personnellement, se mettaient à y répondre ?

2° M. Van Aerschodt n'admet pas notre jugement. C'est son droit. Il y oppose le sien. Il le peut. Mais il s'agit de sa propre œuvre... *Nemo Judex*...

3° Cette lettre prouve que la critique du *Bulletin* n'est pas vénale. Notre opinion, d'autre part, peut évidemment s'égarer, se tromper, mais nous affirmons ne vouloir jamais nuire à personne, quelle que soit la franchise de l'expression.

Ceci dit, voici la lettre.

⁂

» J'ai lu, dans le dernier numéro du *Bulletin des Métiers d'Art,* l'article intitulé « Croix de procession ».

» Avant d'aborder votre critique, je tiens à remplir un devoir qui m'est dicté par les règles de la politesse. Je veux, en effet, vous remercier des paroles élogieuses dont vous avez entouré mon nom. Etant acquitté de ma dette, je poursuis : lorsqu'un « critique » veut porter son jugement sur une œuvre, n'est-il pas de toute nécessité qu'il voie cette œuvre de près et qu'il l'étudie au préalable ? Lorsqu'on s'avise de détailler un travail dans le but de faire l'éducation des « non-initiés » ou d'intéresser les « connaisseurs », ne doit-on pas être au courant de la tech-

1. Voir plus haut p. 115.

2. Voyez le préambule de l'article, et en particulier p. 116.

nique du métier, ou si on est ignorant en la matière, ne s'impose-t-on pas moralement le devoir de se mettre au courant ? ?

» Vous répondrez à mes questions, qu'un « critique » ne se préoccupe que de la partie artistique d'une œuvre, et que, s'il fallait qu'il fût au courant de tous les métiers, il n'y aurait guère de critiques » [1].

» Eh bien ! oui, Monsieur le Directeur, il y aurait moins de « critiques » et ce serait un bien.

» Ainsi, en ce qui concerne la croix processionnelle que j'ai exécutée pour la célèbre abbaye de Maredsous (et non pour celle du Mont-César, comme le dit erronément le *Bulletin des Métiers d'Art)* [2], vous avez cru bon de faire un article.

» Pourquoi ? Pour intéresser les lecteurs de votre publication ou pour instruire ceux qui désirent faire leur éducation artistique ? ?

» Dans les deux cas, il était indispensable d'étudier, dans tous ses détails, la croix que vous décrivez. Vous ne connaissez cette œuvre que par la photographie que, à sa demande, j'ai remise à votre co-rédacteur ! Vous ignorez complètement la fabrication de cette pièce, et je le prouve : « Montée » autour d'une armature en fer mouluré, *dites-* » *vous,* elle est d'une lourdeur qui dépasse de » beaucoup le poids normal d'une croix de » procession. » Erreur ! les moulures formant le cadre de la croix sont en argent fondu ! Cette structure s'imposait à la fois pour la rigidité et pour le moindre poids. Je peux vous affirmer qu'il n'y a ni « fer mouluré » ni « fer uni » dans ce travail [3].

» Plus loin, on lit : « Il y a cependant tels » détails où la délicatesse est absente, non » pas que la joliesse fasse défaut à leur com- » position, mais parce que le burin n'a pu se » donner libre cours à leur confection. Le » modèle y est trop transparent, la maquette » bien définie, arrêtée, achevée, reproduite » nettement par le moulage et respectée par

1. Nous ne répondons pas cela. Le vrai critique doit connaître le métier, du moins dans ses principes. Car il n'est pas permis à une forme de se dégager du métier. Il n'existe donc pas dans une œuvre de « partie artistique ». L'œuvre est artistique en tout, ou elle ne l'est pas. Le *Bulletin* ne fait que défendre cette opinion d'un bout de l'an à l'autre, et c'est pour cela qu'avant de critiquer, il s'entoure des avis d'un technicien, si c'est utile.

2 La croix est effectivement à l'abbaye de Maredsous. Nous le savions. C'est un simple *lapsus* qui nous a fait écrire Mont-César.

3. La croix est trop lourde, et nous le maintenons. M. Van Aerschodt aurait pu nous en indiquer le poids. Que ne le fait-il ? Pour la monture, nous ne sommes pas entrés dans le détail technique, pas plus que pour le reste. Nous n'avons pas dit que les moulures ne sont pas en argent fondu. Le contraire s'indiquait : la forme rappelait visiblement, sur notre gravure, la nature du travail de fonte. Cela résultait encore d'autres indications, telles que celles de la ciselure, des observations relatives aux modèles, etc. Tout cela n'était conciliable qu'avec *la fonte*.

Quant à la monture, elle est en métal (fer ou bronze, ne jouons pas sur les mots) : elle se compose, croyons-nous, d'une sorte de barreau ou de filon traçant tout le contour de la croix et relié par de petits barreaux transversaux ou diagonaux. Ce squelette maintient les moulures et les parois. Ce n'est évidemment pas cette *armature*, qu'on s'est ingénié à rendre aussi légère que possible, qui fait le poids de la pièce. Nous n'avons jamais prétendu le contraire. Du rapprochement, dans la même phrase, de l'indication dans l'armature et de la mention du poids, M. Van Aerschodt conclut que nous avons voulu indiquer celle-là comme la cause de celui-ci. Voilà un procédé d'interprétation, pour le moins, hasardé. Il se peut, enfin, que l'armature soit assez intéressante pour être mentionnée moins sommairement, mais aucun de nous n'a vu l'intérieur de la croix et n'eût pu la voir. M. Van Aerschodt eût été le seul à pouvoir nous renseigner. Il valait donc mieux s'en taire que de parler de chose qu'on n'avait point vue. N'est-ce pas l'avis de M. Van Aerschodt ?

» le burin. C'est, hélas ! un vice commun à » la dinanderie et à la grosse orfèvrerie d'au- » jourd'hui. L'orfèvre, trop peu éduqué artis- » tiquement, est dans la dépendance du » sculpteur, du faiseur de modèles ; or, si » bien pénétré que soit ce dernier des pro- » priétés du métal, de sa technique, de ses » caractères, sa matière et son outil à lui » s'imposent toujours. Il en est surtout ainsi » quand le modèle est traité dans le bois. » C'est lui, ou nous nous trompons fort, » qu'il faut reconnaître ici. La coulée sur le » modèle en cire ou en terre laisse aux » formes plus de mollesse, qu'en revanche » le burin peut racheter par sa vivacité. » C'est un immense avantage. Il est bien » vrai que tous les travaux ne s'en contentent » pas. Cependant, les orfèvres devraient être » à même de modeler leur sujet [1]. »

» Non-sens ! car si l'orfèvre sculptait ses modèles, pourrait-il le faire autrement que le sculpteur ? L'outil de ce dernier changerait-il lorsque les modèles seraient façonnés par l'orfèvre ? Le « coup de pouce » de l'orfèvre serait-il différent de celui du sculpteur [2] ? En l'occurrence, les « matières » employées pour la façon des modèles *étaient la cire et la terre*. Or, le burin, *dites-vous*, peut racheter, par sa vivacité, la mollesse des modèles, lorsque ceux-ci ont été sculptés dans la cire et dans la terre : où donc rencontrez-vous l'aspect ou le sentiment du bois [3] ?

» Vous êtes, du reste, en contradiction avec vous-même, et le lecteur en jugera par les phrases suivantes, que j'emprunte à votre article : « En particulier, les ciselures » sont admirablement ouvrées, non pas seule- » ment avec correction, mais même *avec* » *logique et sentiment.* » Plus loin vous ajoutez : « C'est de l'orfèvrerie solide, résistante » et charmante, d'une exécution franche et » intègre, d'une interprétation sentie, *tra-* » *duisant bien les propriétés du métal.* »

» Qu'est-ce à dire tout cela [4] ?

» En plus, si vous aviez bien examiné

1. Nous le maintenons.

2. Plus que probablement.

3. En beaucoup d'endroits. Nous serons donc obligés d'être plus sévères que nous ne l'avons été. Tant pis si, en cire et en terre, on a obtenu un caractère impropre. Cela se voit, malheureusement, et trop souvent, en notre temps d'insenséisme artistique. Aussi n'est-ce pas sans motif que nous avons formulé une réserve : « C'est le bois, *où nous nous trompons fort,* qu'il faut reconnaître ici. » De combien nous sommes-nous trompés ? Nos lecteurs auront compris, d'ailleurs, le sens de notre pensée. Il peut se résumer ainsi : Les formes de cette croix en métal fondu rappellent les caractères du bois. Cela peut s'expliquer si les modèles, pour la fonte du métal, étaient en bois ou encore s'ils ont été exécutés par un artisan habitué à modeler pour la taille en bois.

Il y aurait beaucoup à redire aux considérations que M. Van Aerschodt énonce dans la première partie de ce paragraphe.

Nous regrettons seulement pour M. Van Aerschodt qu'il en soit à contester des vérités esthétiques si importantes.

4. Tout le contraire de ce que M. Van Aerschodt veut nous faire dire. Ici nous devons protester contre un procédé de dialectique inadmissible. M. Van Aerschodt rapproche les textes à sa manière. Que le lecteur veuille les retrouver en place. Nous avons examiné d'abord la croix au point de vue de son *exécution générale*. Et nous l'avons louée comme elle le mérite. Puis, allant à certains détails, nous les avons vantés aussi. Pour d'autres ensuite, nous avons dû faire des réserves. Enfin, passant à la *composition* et à l'*expression* générale, nous nous sommes montrés plus sévères. Ne confondons point tout cela. M. Van Aerschodt n'aime-t-il pas les louanges ? Pourquoi, sinon, s'efforcer d'affaiblir celles que nous lui avons franchement données, en essayant, par des contradictions qui n'existent pas, de faire croire que nous n'avons pas su ce que nous écrivions ?

« la croix » que vous détaillez, vous auriez remarqué la face postérieure, toute recouverte de rinceaux et de figures, gravés au burin et niellés ensuite. (Le nielle est un alliage de plusieurs métaux qui donne un ton « gris-bleu ».)

» Cette partie est vraiment la plus intéressante du travail. Vous auriez encore eu soin d'ajouter un mot concernant la monture proprement dite, ce qui aurait pu intéresser vivement un certain groupe d'artisans.

» Je ne m'arrêterai pas à l'examen de ce dernier point, mais je l'ai signalé pour prouver une fois de plus que vous avez critiqué une œuvre que vous n'avez pas vue. »

En résumé donc, notre contradicteur a cru devoir prouver que nous avions critiqué une œuvre que nous n'avions pas vue.

Cela s'appelle donner un coup d'épée dans l'eau.

En effet, pareille preuve est :

1° *Sans utilité*. M. Van Aerschodt s'est donné une peine superflue pour prouver une chose qui était avouée. En effet, le préambule de notre article disait que nous écrivions sur la vue de la photographie. Cette réserve suffisait.

2° *Sans concluance*. M. Van Aerschodt veut conclure que nous n'étions pas à même d'apprécier l'ouvrage. Mais les avis de nos collaborateurs, qui ont *vu* et qui ont compétence technique, doivent entrer en ligne de compte et s'ajouter aux renseignements précis d'une belle et grande photographie.

3° *Sans intérêt*. Car cette *preuve* ne démontre pas que nous nous soyons trompé. Or, ce que nos lecteurs eussent été en droit de trouver dans nos colonnes, c'était un débat sur le fondement des appréciations émises relativement à la croix de Maredsous. Mais de cela, M. Van Aerschodt ne souffle mot.

Au fait, on ne peut que le louer de cette modestie. ÉGÉE.

# EXCELSIOR !



'EST particulièrement dans l'interprétation des scènes religieuses que l'artiste chrétien montre l'ordre, l'harmonie, la raison et la foi qui dirigent tous ses actes. Les manifestations de ces vertus sont comme le rayonnement extérieur de sa vie spirituelle. C'est en cela que l'on trouve sa caractéristique ; c'est en cela aussi qu'il est apôtre.

La science et l'art ne suffisent pas au service de son talent. Faisant la juste part des choses, il a soin de faire dominer dans son travail, de même que dans l'ordonnance de sa vie quotidienne, l'esprit sur la matière, l'art sur le métier, le principe chrétien sur l'art.

A tous points de vue, l'influence des idées chrétiennes sur quelques artistes et sur quelques artisans a ramené, depuis peu d'années, un progrès très sensible dans les œuvres religieuses. Chaque jour, des scènes de toutes techniques, vraiment dignes de leur destination, viennent animer nos tem-



ABBAYE DE TERMONDE. — CHEMIN DE CROIX. IIe STATION.

Sculp. A. De Beule.

ples et exciter la dévotion des fidèles, en remplacement d'œuvres banales ou froides, inspirées par le lucre, issues de principes d'art qui n'ont rien de chrétien et dont toute l'éloquence ne réside, le plus souvent, que dans le titre de la scène qu'elles représentent.

Chacun n'a-t-il pas fait cette remarque et subi cette impression devant les toiles ou les sculptures qu'un courant d'indifférence ou de religion mal entendue avait mises en honneur dans nos sanctuaires? Malgré les intentions, elles étaient loin d'être les excitants et les soutiens sensibles de la piété et de la dévotion.

⁂

Nous mettons sous les yeux du lecteur quelques tableaux du chemin de la Croix où l'interprétation délicate et réellement artistique de ce beau thème pourrait se passer de commentaire.

Les trois premiers sont destinés à l'église abbatiale des Bénédictins de Termonde; les deux autres à l'église du Camp de Beverloo.

Il est presque superflu de le dire, tellement la personnalité de l'artiste s'y trahit, ces scènes sont l'œuvre du sculpteur gantois Aloïs De Beule, qui semble avoir une prédilection marquée pour la représentation des divers épisodes de la vie douloureuse de notre divin Rédempteur.

Franchement personnelles et chrétiennes, elles sont d'une mise en scène rationnelle et calme. Le groupement est des mieux ordonnés. Chaque station, encadrée dans la forme rectangulaire qui doit l'asseoir dans la construction, doit faire, avec cette dernière, un tout parfaitement homogène. Au point de vue métier, ce groupement est bien celui qui convient à la sculpture en bas-relief pour pierre, à destination d'intérieur. Les masses y sont amples et soutenues, les vides peu importants et distribués avec discernement, les saillies et les creux répartis en valeurs suffisamment énergiques, comme sans mollesse, pour le meilleur jeu de clair et d'ombre à obtenir dans la lumière



SCULPT. A. DE BEULE.

ABBAYE DE TERMONDE, CHEMIN DE CROIX.
DÉTAIL DE LA XIVe STATION.

diffuse, le tout fait corps et se dégage du fond, sans vague ni brusquerie.

La composition de chaque tableau est des mieux conçues. A lui seul, le divin Sauveur est toute la scène. L'action des personnages secondaires est unique ; en tous, elle converge vers l'acteur principal, et, en chacun, le geste est clair et expressif, soulignant parfaitement sa pensée. Parmi eux, point d'assistants inutiles, de curieux ou d'indifférents. Tous ajoutent à l'intensité de l'émotion par leur coopération personnelle.

Difficilement, au point de vue artistique, on souhaiterait un groupement mieux équilibré, plus varié et plus calme.

Le drame que développent les diverses scènes est bien le drame chrétien par excellence, tout de foi et de solide dévotion. La sensibilité de la nature n'y trouve guère de part ; la matière même, en son rôle nécessaire, semble s'effacer pour faire place aux



ABBAYE DE TERMONDE. CHEMIN DE CROIX. XIV^e^ STATION

Sculpt. A. De Beule.

seuls sentiments de compassion, de gratitude et d'amour qui se dégagent du fragment comme de l'ensemble.

En tant qu'œuvres d'art, ces tableaux sont-ils parfaits ? Où est la perfection en art chrétien, quand l'artisan est sans cesse lui-même dans un effort constant de tendance vers la perfection ? A coup sûr, ils sont de bonne technique, décoratifs et religieux.

Leur synthèse d'expression ne donne lieu qu'à très peu de restrictions et encore ne relèvent-elles que du détail. Les pieds de quelques personnages, par exemple, peuvent paraître un peu volumineux; la végétation dans le tableau de Jésus chargé de la croix est sèche et d'allure anémique ; certaines draperies, comme celle du soldat placé devant le Christ, dans la même scène, sont trop tourmentées et gagneraient à être de plans moins décomposés.

A côté de ces desiderata et de quelques autres, sans grande importance, que d'admirables qualités : mouvements, gestes, têtes, draperies, accessoires, tout dénote chez



Sculpt. A. De Beule.

CAMP DE BEVERLOO. CHEMIN DE CROIX. XIV^e^ STATION.



ABBAYE DE TERMONDE. CHEMIN DE CROIX. VII[e] STATION.

l'auteur un acquit et un sentiment peu communs et très éloignés du vulgaire.

Dans l'ensemble des diverses stations, certaines scènes offrent plus de facilités et de ressources que d'autres pour l'interprétation. La mise au tombeau est une de ces exceptions. En effet, l'unité de mouvement horizontal du tombeau et du corps du Sauveur, la position symétrique de Joseph d'Arimathie et de Nicodème, offrent un ensemble facile à établir et à balancer en lignes harmonieuses, stables et calmes. C'est ce qu'a parfaitement saisi et exprimé l'artiste. Les personnages qui complètent le groupe portent tout entière leur action vers le buste du Christ et contribuent à faire de cette scène un drame puissant et pénétrant, ainsi qu'un morceau d'art digne des plus belles époques.

Les têtes, en particulier, certaines surtout, sont remarquables. Elles sont empreintes d'une expression intense de tristesse mêlée de dévotion, d'espérance, de foi et d'amour bien supérieure à toute sensation naturelle et à tout sentiment humain.

Nous ne résistons pas au désir d'en donner un détail. Le lecteur chrétien appréciera combien ces têtes provoquent de vraie et bienfaisante émotion. Avec nous, il y verra l'artiste, maître absolu de la matière, mais, par-dessus tout, le chrétien fervent, dont la délicatesse de sentiment traduit, par la forme d'art propre à sa profession, les pensées et les aspirations intimes de son âme.

A première vue, on est subjugué par ces têtes qui n'ont rien de naturaliste, pas plus que les corps qui les supportent. La force de leur expression est telle que, malgré leur isolement, on les voit participant à une scène qu'involontairement l'on complète. Le métier y apparaît avec une technique franche et rationnelle, la science et le talent d'interprétation n'y font aucun doute, la

puissance esthétique qu'elles provoquent est peu ordinaire. C'est de l'art religieux.

⁂

Non moins belles que les tableaux précédents, les deux maquettes destinées à préparer l'exécution du chemin de Croix destiné à l'église du Camp de Beverloo nous donnent une preuve, s'il en était besoin, de la souplesse du talent de l'artiste, qui, sans effort, varie l'expression de son sentiment en écritures de caractères bien différents, imposés par l'architecture du monument.

L'impression qui se dégage de ces deux scènes varie, en effet, quelque peu de celle qu'on éprouve à la vue du chemin de Croix de Termonde, du moins en ce qui relève du domaine de l'art rationnel. Il y existe une liaison plus intime des différents plans, une décomposition plus judicieuse de la masse, par des détails moins durs, dont la distribution et la conformation est, il est vrai, titre de préoccupations techniques.

Leur composition est empreinte de grandeur et d'élévation de sentiment qui les rend pénétrantes d'expression.

La proportion de leurs sveltes personnages aux membres plus dégagés, au geste non moins expressif, mais plus calme, le détail mieux senti et plus caractérisé que dans les tableaux précédents leur donnent une vie toute particulière. Le lecteur s'en rendra facilement compte, par le parallèle établi entre les deux scènes de mise au sépulcre qu'il a sous les yeux.

Dans l'une comme dans l'autre, il trouvera beaucoup de similitude de groupement; mais, dans la seconde, des personnages mieux typés, dont l'action est plus souple, plus aisée, moins massive et conséquemment plus lisible, plus délicate et plus communicative. A part quelque mollesse dans les mains et une recherche exagérée d'effet dans certains fragments de draperies, cette station est d'un grand mérite de composition, de même qu'une belle page d'art chrétien, que ne renieraient pas les auteurs de certains bas-reliefs de l'époque romane ou gothique primaire. Les mêmes éloges ne



CAMP DE BEVERLOO. CHEMIN DE CROIX. VII$^{e}$ STATION

sont peut-être pas à adresser à propos de l'autre scène : Jésus tombant sous la croix. Une certaine langueur et de la monotonie se dégagent des bustes des trois personnages de gauche, par défaut de subdivisions des masses. Leur physionomie est trop différente du caractère des figures du Christ et du soldat de droite.

Cette scène est loin d'être indifférente ; elle est, au contraire, pleine de sentiment et d'expression. Sa valeur ne baisse que par la comparaison avec sa voisine. Comme cette dernière, elle est une page neuve et une excellente interprétation d'un sujet difficile, dont les répétitions existent à foison et au milieu desquelles elle tient bon rang.

Nous souhaitons vivement pouvoir montrer un jour ces monuments d'art en leur place respective, c'est-à-dire dans le milieu qui leur convient et pour lequel elles ont été exécutées. Là seulement elles auront toute leur vérité de vie, là seulement elles auront leur plénitude d'effet, d'impression et d'expression. F. F.

# AU MUSÉE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE BRUGES.

*L'Art Moderne* du 30 décembre 1906 a publié les lignes suivantes :



L'ENSEMBLE des tableaux formant cette collection publique se divise en deux catégories où, parmi des œuvres d'une insignifiance absolue, se présentent environ quinze des plus radieux joyaux de l'ancienne École flamande. Ce sont des peintures d'un prix inestimable, ainsi qu'on en pourra juger par la nomenclature suivante :

JEAN VAN EYCK. *Le chanoine Van der Paele adorant* (sic) *la Vierge entourée de saint Georges et de saint Donat,* — œuvre capitale du plus illustre de nos peintres.

MEMLING. *Saint Christophe,* grand triptyque avec volets et revers, — œuvre capitale également.

GÉRARD DAVID. *L'Histoire de Sisamnès, le juge prévaricateur,* — deux grands tableaux uniques dans leurs genres.

HUGO VAN DER GOES. *La Mort de la Vierge,* — un chef-d'œuvre.

Ensuite, de JEAN PRÉVOST : *le Jugement Dernier ;* de LANCELOT BLONDEEL : *Saint Luc peignant la Vierge ;* de POURBUS, quatre magnifiques tableaux : *le Jugement dernier, la Descente de Croix* et les deux portraits de Jean Fernayant et de sa femme. Enfin, trois ou quatre belles œuvres de maîtres non déterminés.

Pénétrons dans le « sanctuaire » qui leur sert de refuge. Au fond d'un jardin, une ancienne chapelle humide, partiellement en contre-bas, dont le dallage repose directement sur la terre, sans sous-sol. Ce local est éclairé par de hautes fenêtres en contact direct avec l'air extérieur qui ne le défendent pas contre le froid glacial et l'humidité des journées d'hiver. Pour renouveler l'air de cet extraordinaire « musée », il faut ouvrir la porte d'entrée, et, chose incroyable, il n'y a pas moyen d'y faire de feu !

C'est dans cette geôle que sont « conservées » les vieilles peintures sur bois du XVe et du XVIe siècle, œuvres des maîtres qui ont fait connaître la vaillante petite Flandre dans le monde entier et dont le nom seul fait accélérer les battements de notre cœur !

Le résultat d'un pareil traitement est navrant. Les assemblages de boiseries qui composent les panneaux sur lesquels sont peints ces chefs-d'œuvre se sont disjoints, de grandes fentes les séparent ; pour les réparer, il faudra avoir recours au parquetage et les repeindre. La préparation à base de colle sur laquelle est exécutée la peinture se pourrit, des boursouflures apparaissent, les vernis sont chancis, pulvérisés, et ne protègent plus la peinture. Il ne pourrait d'ailleurs en être autrement : le soleil en été et l'humidité en hiver doivent nécessairement détruire ces ouvrages, qui résisteraient si bien à l'action du temps s'ils étaient entourés des soins nécessaires.

On maudit avec raison les causes diverses de la destruction des fresques de la *Cène* de Léonard de Vinci. Ici, une ruine semblable s'accomplit dans un soi-disant « musée » et c'est misère de voir ces panneaux fendus et ces peintures malades !

Nous adjurons la ville de Bruges de mettre un terme à cette incroyable incurie. Il faut que cette mauvaise mère, qui depuis des années laisse durer et s'aggraver cet état de choses, construise enfin un local approprié à sa destination, bien éclairé et convenablement chauffé. Si elle tarde encore, il est du devoir du gouvernement d'intervenir énergiquement et de lui enlever les merveilles de notre patrimoine artistique qu'elle expose à d'irrémédiables catastrophes. Dans tous les cas, il est urgent de retirer de leur pourrissoir les quelque quinze peintures énumérées ci-dessus et de les remiser dans un local sec en attendant une solution définitive. Des dissentiments personnels, des conflits d'intérêts privés ne peuvent prévaloir sur l'impérieuse nécessité de sauver nos chefs-d'œuvre. Il importe que l'État agisse sans délai. Sa responsabilité morale est engagée. Il saura, nous n'en doutons point, rappeler une administration communale trop négligente au respect de l'art et des maîtres qui ont immortalisé notre pays.

Ch.-Léon Cardon.

⁂

L'article de M. Ch.-Léon Cardon, pour blessant qu'il soit, contient une bonne part de vérité. Le ton n'en est certainement pas pour plaire à tout le monde ; mais il n'y a, dit-on, que la vérité qui blesse, et puis comment ne pas, à la longue, s'aigrir en se fatiguant à répéter la même chose ?

Répéter quoi ? Le danger que courent dans un local vraiment indigne et inconvenable des peintures d'un prix inestimable, la nécessité de construire un musée réclamé depuis si longtemps par tous ceux qui s'intéressent à Bruges et à ses glorieux chefs-d'œuvre.

Très bien, nous dit un ami, mais M. Cardon enfonce une porte ouverte. Les observations de *l'Art moderne* ont été longuement développées à diverses reprises par le baron H. Kervyn de Lettenhove, président des *Amis des Musées*... et, comme le dit lui-même M. Kervyn (voir *Patrie*, 3 janvier 1907), par d'autres avant lui...

M. Cardon répète encore une fois la même chose.

Certainement et non sans motif... car, après de longues réclamations, discussions et correspondances, où en est la question des musées de Bruges ? A-t-on fait du chemin vers une solution satisfaisante ?

Nous ne voulons pas précisément rendre l'administration communale seule responsable et la dire coupable d'incurie, mais on ne peut nier qu'il est absolument nécessaire que l'état de choses, qui dure et s'aggrave, prenne fin et qu'on construise enfin un local approprié à sa destination, bien éclairé et convenablement chauffé.

Tout le monde n'est-il pas d'accord sur ce point avec M. Cardon, avec M. le baron

Kervyn, avec MM. Beernaert, Hymans et Wouters, et une quantité de notables compétences ?

Est-il possible de défendre sincèrement l'état de choses actuel ?... N'est-il pas certain que le local est humide, mal éclairé, mal chauffé ?

« M. Cardon dit que le Musée ne se chauffait pas, écrit le baron Kervyn (*Patrie, l. c.*). Il n'a pas remarqué un poêle qui se trouvait à l'autre bout du musée et qui n'a pas empêché tous les membres de la commission envoyée par M. le Ministre des Beaux-Arts d'éprouver, deux heures durant, une sensation de froid et d'humidité. »

Cette visite de la commission eut lieu le 12 décembre 1906.

« Comme j'avais l'honneur, continue M. Kervyn, d'accompagner cette commission, j'ai subi la même impression.

» Et M. Cardon a d'autant moins cru à la présence d'un système de chauffage, que partout il constatait les méfaits de l'humidité. »

M. Cardon cite les méfaits de l'humidité. Je sais qu'il y a des gens qui nient la cause et les effets... Pourtant les effets sont visibles. Ils les attribuent à des causes tout autres et prétendent que les tableaux n'ont pas souffert, ne se sont pas gâtés depuis qu'ils sont logés misérablement dans l'ancienne chapelle Boogaerde.

Nous voulons opposer aux dires de ces personnes, dont nous ne discutons pas la compétence, l'opinion de M. le président des *Amis des Musées*.

« Cette humidité, reconnue par toute la commission, ne peut être niée : elle est écrite sur les tableaux de la plus triste et inquiétante façon et on peut suivre par d'irréparables dégâts sa marche et ses progrès !

» La question du poêle est donc un enfantillage : ce n'est d'ailleurs pas un poêle unique, placé à l'extrémité opposée du musée, qui peut préserver les Gérard David, les Prévost, etc., des ravages que causent des murs salpêtrés, recevant l'humidité d'une cour extérieure plus élevée que le niveau de la salle... Ce qu'il faut pour la conservation du plus grand trésor d'art primitif qui soit au monde, *c'est un autre musée*.

M. Cardon n'est-il pas excusable d'avoir mis quelque vivacité dans son réquisitoire, alors qu'il trouve, en arrivant à Bruges, ces incomparables chefs-d'œuvre abîmés déjà par l'humidité, menacés d'une destruction complète et qu'il constate que, comme si cela ne suffisait pas, le grand et fragile Memling, le Van Eyck, les Gérard David sont couverts *d'une épaisse couche de poussière et de saleté ?* »

Autres remarques à l'article de M. Ch.-L. Cardon :

« L'ensemble des tableaux formant la collection du musée communal de Bruges se divise en deux catégories où, parmi des œuvres d'une *insignifiance* ABSOLUE, se présentent environ QUINZE des plus radieux joyaux de l'ancienne école flamande. »

Nous acceptons évidemment que tous les tableaux du musée de Bruges n'ont pas une égale valeur; mais nous sommes d'avis qu'il n'y en a aucun d'une INSIGNIFIANCE ABSOLUE. M. Cardon n'a pas été heureux dans le choix de ses termes.

Certes, les meilleures œuvres sont au

nombre de quinze, mais à cette liste on pourrait ajouter encore. Le musée contient environ 80 tableaux, dont 45 ont certainement une grande valeur et qui peuvent se mettre en ligne avec des meilleurs exposés dans les musées de la capitale.

Parmi ces 45, la commission de l'Exposition des primitifs flamands (M. Cardon n'en était-il pas?) en choisit une vingtaine dignes de figurer à l'exposition.

D'autres, de toute première valeur, comme des Frans Pourbus, des Van Oost, ne pouvaient être acceptés, puisqu'ils n'étaient plus de l'école dite primitive.

Dans la finale de l'article de *l'Art moderne,* M. Cardon en appelle à l'Etat, qui méconnaît son devoir, comme la ville de Bruges oublie le sien.

Nous ne taxons pas l'administration communale de négligence dans la garde des chefs-d'œuvre de l'art et des toiles des maîtres qui ont immortalisé notre pays : nous savons trop bien que l'administration comprend des hommes instruits et amis des arts, qui sont prêts à donner satisfaction et qui ont trouvé du bon dans l'article de M. Cardon, en ce sens qu'il va puissamment aider à provoquer une mesure décisive.

Certes, on aurait pu marcher plus vite... Le nouveau musée aurait pu être prêt déjà, mais il y a souvent des circonstances qui barrent la route vers une solution définitive.

Quoi qu'il en soit, il n'y a plus à tarder, il est temps, plus que temps, que tout le monde fasse son devoir!

S'il importe que le gouvernement intervienne énergiquement, ce n'est à coup sûr pas de la manière que l'entend M. Cardon. L'Etat n'aurait aucun droit d'enlever — *de voler* — à la ville les merveilles de *son* patrimoine artistique... A ce compte, on finirait bien vite par dépouiller provinces, communes, églises et chapelles, vraisemblablement au profit de la capitale... cœur et cerveau...

Le gouvernement, généralement plein de générosité quand il s'agit de la capitale et prêt à des sacrifices et à des dons quand il s'agit d'œuvres d'importance infiniment moindre et parfois totalement dépourvues d'utilité et de mérite, aurait ici à intervenir largement, afin de retirer du réduit actuel nos chefs-d'œuvre flamands et de les placer définitivement dans *un nouveau musée brugeois.*

Enfin, disons un mot au sujet d'une fleurette qui nous a retenu au passage de l'article de M. Cardon... Le chanoine *Van der Paele* N'ADORE pas la Vierge entourée de saint Georges et de saint Donat. Il est en prière... et s'il *adore* l'enfant Dieu, il *vénère* la Vierge-Mère... C'est élémentaire et le contraire est trop évidemment insensé pour s'attarder à une explication.

C'est une faute que nous faisons remarquer ici, mais qu'on peut signaler chez plusieurs écrivains qui, s'ils étudient nos maîtres chrétiens et leurs œuvres religieuses, devraient se mettre un peu plus à la hauteur des termes exacts du langage chrétien et surtout éviter l'étalage de leur ignorance des principes essentiels du christianisme. Le culte de latrie ou d'adoration n'est dû qu'à Dieu seul. J.-B. D.

❧❧

Le samedi 5 janvier, M. le Dr Van Steenkiste a interpellé le collège échevinal sur l'article de M. Cardon. M. le bourgmestre a répondu par une note écrite, très nette, très précise, très énergique et qui, sur la proposition de M. l'échevin Schramme, sera envoyée, sous forme de droit de réponse, aux journaux qui ont reproduit les assertions de M. Cardon.

La question, a dit le bourgmestre, est opportune. L'article de M. Cardon a ému tous les Brugeois et tous les amis de Bruges. C'est une agression aussi violente qu'imprévue et dont je suis d'autant plus étonné qu'elle repose sur des erreurs graves et qu'elle est de nature à nous faire le plus grand tort.

Comme vous le savez, le conseil communal a dû renoncer au projet, primitivement caressé, d'affecter l'hôtel Gruuthuse à nos collections de peintures anciennes. J'avais toujours été partisan de cette solution, que je crois être la meilleure; mais il a fallu céder devant la majorité, dont l'opinion a prévalu.

Depuis quelque temps, le conseil communal poursuit le projet de créer un nouveau musée, mais cette solution demande des ressources financières, du temps, etc., et M. Cardon serait le premier à nous accabler de ses reproches si nous allions trop vite en besogne.

M. Cardon parle de l'humidité qui règne au musée de peinture ancienne. J'ai pu constater par moi-même que les tableaux n'y portent pas la moindre trace d'humidité; il est d'ailleurs inexact que le dallage du musée soit construit en contre-bas des terrains avoisinants : la hauteur du pavement a été mesurée à un millimètre près.

Chose incroyable : M. Cardon ne craint pas de prétendre qu'il n'y a pas moyen de faire du feu. Or, un grand poêle américain brûle jour et nuit; on évite seulement de dépasser une température de 12°, ce qui pour les tableaux est reconnu amplement suffisant. Il est vrai qu'il y a des gens qui grelottent par cette température dans une salle close et sont obligés, pour se couvrir du froid, de relever le collet de leur pardessus. Quant aux prétendus ravages exercés sur nos tableaux par le soleil, ils sont aussi inexistants. Du côté sud, en effet, les fenêtres du musée sont garnies de verre mat et de stores, ce qui empêche la moindre infiltration des rayons solaires.

M. Cardon expose également les « résultats navrants du traitement barbare auquel sont soumis nos tableaux »...

Or, il est reconnu que toutes les dégradations dont nos tableaux portent la trace sont antérieures à l'époque de leur placement. Ces dégradations sont d'ailleurs insignifiantes.

L'Exposition de nos primitifs en 1902 a permis la comparaison de nos chefs-d'œuvre de peinture ancienne avec ceux provenant d'autres collections; or, de cette comparaison nos tableaux sont sortis avec honneur, car il a été reconnu qu'ils avaient le moins souffert.

Tout ce dont on se plaint actuellement existait et a été aperçu sur nos tableaux longtemps avant que la ville en eût été mise en possession. Le respect de nos trésors d'art va d'ailleurs si loin que, depuis trente ans, de nombreuses restaurations ont été projetées et décidées ; mais jamais on n'a osé y commencer. Sans doute, nos tableaux ont fatalement subi les outrages du temps ; mais, jusqu'à présent, ils n'ont été victimes d'aucun accident, ils n'ont subi aucune détérioration depuis qu'il sont au musée.

Cependant la création d'un nouveau musée s'impose ; la nécessité en est reconnue et l'administration communale s'occupe activement de cette solution.

M. Cardon parle tranquillement de l'enlèvement de nos chefs-d'œuvre de peinture ancienne. Il semble ne pas se douter que celui qui entreprendrait pareille besogne se heurterait à une résistance indomptable. Car il sera plus facile de transporter à Bruxelles la tour des Halles que nos primitifs !

Pour conclure, je propose de nommer une *commission communale,* chargée d'inspecter le musée et de faire rapport. Peut-être y a-t-il encore quelques mesures à prendre : rien dans ce bas monde n'est parfait.

Mais n'oublions pas que ce sont NOS tableaux. Tenons-nous-en donc au conseil communal : il ne manque pas de Brugeois compé-

tents ; nous n'avons donc pas besoin pour nous éclairer de personnalités quelconques, peut-être animées de sentiments hostiles ou prévenues contre le musée. Il ne faut pas nous laisser imposer une commission d'enquête; désignons-la nous-mêmes [1].

# L'ÉCOLE DE COURTRAI.



DANS de précédents articles, les premiers de ma collaboration au *Bulletin des Métiers d'Art*, je me suis efforcé d'établir le plus succinctement possible quelques idées générales que je voudrais voir dévolopper tant parmi les artistes et ceux qui se chargent de leur formation que dans le goût du public.

D'aucuns auront trouvé trop timide la réserve que j'apporte à la liberté de l'artiste en le mettant en garde contre la recherche de l'inédit, cette prétention qui nous a valu déjà trop d'excentricités dites esthétiques. D'autres se prévaudront de l'éloge très sincère que je fais de l'art médiéval pour prétendre que ce n'est pas la peine de s'éloigner d'une forme si parfaite pour s'aventurer dans l'inconnu.

Esthètes indépendants, néo-gothiques archéologues : entre ces deux extrêmes je cherche la voie de l'art national et moderne.

Il y a quatre ans, je publiais cette théorie dans une étude sur *l'Art nouveau et l'enseignement*. Je ne manquai pas d'exemples pour démontrer l'erreur de « l'esthétique », libre jusqu'à se permettre toutes les licences techniques ; j'en appelais alors aux élèves sortis des écoles Saint-Luc pour assagir ce mouvement moderniste. J'ignorais que cette tendance se fût déjà manifestée parmi eux. Je ne m'illusionnais pas d'ailleurs sur l'accueil que feraient, à l'idée d'orienter l'enseignement vers ce but, certains protagonistes attitrés de l'École. Depuis, les opinions n'ont peut-être pas varié ; mais les faits ont apporté à la confirmation de ma thèse un trop bon argument pour que je ne me plaise pas à le mettre en lumière.

Ce que j'ai tenté seul, et pour ma satisfaction personnelle, avec des hommes de métier mal formés et routiniers, d'autres l'ont essayé dans des conditions plus favorables et plus probantes, sur le terrain commercial.

J'ai obtenu, non sans mécomptes, quelques résultats qui, pour m'avoir procuré à moi-même certains enseignements, m'ont aussi convaincu de la nécessité de changer le mode d'instruction officiellement suivi.

Au contraire, les hommes dont je veux vous parler ont pour eux cette formation forte qui manquait à mes praticiens.

Les modernistes courtraisiens se plaisent à reconnaître le baron Bethune comme le maître qui a éveillé en eux le sentiment du beau et formé leur raisonnement à l'application judicieuse des matériaux.

Leur admiration pour le maître ne les retient point cependant dans l'imitation ; et s'ils revendiquent toujours la fidélité aux idées, on les voit affranchis des modèles.

1. *La Patrie*, 7 janvier 1907.

Je demandais à Victor Aecke, le fabricant de meubles, ce qui l'avait déterminé à donner à son talent une orientation apparemment opposée à l'impulsion reçue.

« Il faut être de son temps, me répondit-il simplement. J'éprouve toujours une grande satisfaction à examiner un vieux meuble gothique, car on y trouve toujours quelque chose à apprendre ; mais nous ne vivons plus comme de ce temps-là et il faut faire des meubles pour les besoins qui sont les nôtres. Notre mobilier comporte tant de pièces qu'on ne connaissait pas autrefois ou qu'on utilisait différemment! Un lavabo, par exemple, un bureau ou une bibliothèque ne sont plus dans nos maisons ce qu'ils étaient dans les abbayes.

» Et puis il faut travailler économiquement ; les machines sont faites pour s'en servir. A refaire de l'ancien dans les conditions actuelles, on noue difficilement les deux bouts de l'année. »

Cette réflexion, pour n'être point d'ordre esthétique, n'en a pas moins sa valeur. Le client n'est qu'exceptionnellement archéologue et s'il demande parfois du style, il exige toujours du confort, généralement de l'économie.

Un autre moderniste courtraisien, De Coene, dont le vaste établissement ne laissait pas de m'étonner, répondait à cette appréhension du débouché, que le client, sûr de recevoir du bon, admet assez facilement l'idée de celui qui peut lui montrer du beau réalisé dans les conditions qu'il demande. C'est la raison d'être de l'éxposition permanente qu'il a installée au-dessus de ses ateliers.

J'avoue que la visite faite à son stand à l'Exposition des Arts et Métiers à Bruxelles m'a déterminé à pousser plus loin ma curiosité. Bien m'en a pris puisqu'elle me donne l'occasion de faire mieux connaître ce que j'ai appelé l'école courtraisienne, quoique les différents artistes de métiers, architectes, peintres, ébénistes, sculpteurs, potiers, que je réunis sous cette dénomination, n'aient point d'organisation collective et ne subissent point une direction commune.

Et cependant, entre leurs travaux, il y a une évidente parenté ; il y a, si je puis m'exprimer ainsi, unité de style dans l'originalité personnelle, il y a collaboration d'artistes qui se complètent dans des métiers ou des arts différents. Les peintures décoratives des Vierin trouvent leur cadre naturel dans les intérieurs des De Coene. Témoin leur installation à l'Exposition de Milan.

Rien ne fait mieux valoir les tonalités vigoureuses des émaux de Laigniel que la patine artificielle du chêne. Sans prétendre au vieux, les Courtraisiens se sont montrés raffinés ; ils ont réussi à enlever au mobilier cette impression de trop neuf qui détruit l'intime sensation du home. Nous sommes loin de ces teintures vertes ou violacées des mobiliers esthétiques dont le moindre défaut n'est pas de révéler bientôt l'inconsistance de l'aniline. L'idée de substituer à la teinte naturelle des bois une coloration qui leur laisse cependant tous les agréments de leur texture et accentue même le jeu capricieux des fibres n'est peut-être pas neuve, mais il y a lieu de blâmer, à cause de ses défauts techniques, la teinture à l'aniline, dont on a abusé. Il convient d'opposer à cette esthétique de pacotille l'emploi judicieux des mordants tel qu'il est prati-

qué par les Aecke et les De Coene.

Ce dernier a même poussé plus loin la recherche du coloris dans le mobilier. Il peint les fonds sur lesquels se détache plus précieuse une sculpture délicate parfois rehaussée d'or.

Les anciens ont appliqué cette méthode ; ce n'était pas une raison pour n'y point revenir, encore que son application présente des écueils qu'il importe de prévoir dans la composition d'un ensemble de mobilier. Il s'agit de ménager à la peinture suffisamment de rappels pour réaliser une harmonie générale ; il faut éviter, d'autre part, de produire l'impression d'une polychromie inachevée.

On peut apprécier individuellement la fabrication d'un meuble, mais celui-ci ne produira pleinement son effet que dans le cadre pour lequel il a été conçu. Cela est surtout vrai du mobilier dans lequel l'élément couleur intervient pour une part de la décoration.



BUFFET PAR M. AECKE.

Chez les artistes courtraisiens, la couleur peinte, patinée, incrustée, intervient largement. Elle est vigoureuse, solide ; elle est bien flamande. Je ne saurais mieux la caractériser qu'en l'opposant à la palette sucrée des décorateurs français.

Sans doute, les tonalités délicates, fondantes de ces derniers, ont leur mérite et leur charme, mais encore convient-il de ne point renoncer pour elles à nos bonnes traditions. D'autant plus qu'appliquée à l'art

nouveau, l'importation française nous a procuré ces avatars de Louis XV que le Bruxellois dénomme « style anguille » et qu'une revue parisienne qualifiait d' « erreur belge ».

Erreur, certes. Mais les Courtraisiens prouvent qu'elle n'est point nationale, tandis qu'elle persiste dans les modèles qui viennent d'outre-Quiévrain.

Le *De gustibus et coloribus non est disputandum* est un vieux cliché qu'un contradicteur trouvera peut-être opportun de me rappeler ici.

Cette observation n'a jamais apporté au débat une bien grande lumière. Tout au fond cependant elle cèle une vérité que les chercheurs d'art ne doivent point perdre de vue.

Le bon goût est un ; mais il y a dans le goût des nuances qui tiennent au tempérament, et la fabrication, comme la critique, doit tenir compte des préférences ataviques. Les influences traditionnelles ne peuvent être heurtées violemment.

L'échec prévu du mobilier et de la décoration dits esthétiques en pays flamand est dû certainement à ce fait qu'ils vont à l'encontre du bon goût et de la logique ; mais nous en serons plus tôt débarrassés que nos voisins du Midi parce que ces formes tourmentées n'ont pas d'antécédents dans notre art national.

Les Courtraisiens tendent à dégager la caractéristique flamande de toutes les sources étrangères où leur inspiration a dû forcément s'alimenter.

Ils ont vu les meubles anglais ; ils n'ignorent pas le mouvement d'art moderne d'outre-Moerdyck ni d'au delà du Rhin. Ils leur ont laissé toutes les trouvailles ou les réminiscences purement locales qui donnent l'estampille de la race. Les points de contact avec les écoles étrangères sont imposés à l'artiste par la technique ou par la similitude des besoins : on ne peut imaginer de nouvelles variantes dans les assemblages du bois ; les bonnes méthodes sont depuis longtemps trouvées et commandent à la fantaisie du dessinateur. On peut imaginer des meubles nouveaux, on l'a fait; on a même réussi dans la combinaison de plusieurs meubles ; mais une chaise sera toujours une chaise; un lavabo, qu'il soit plus ou moins grand, devra toujours répondre aux exigences de sa destination. Or, la destination d'un meuble est la même en Angleterre qu'en Allemagne.

Ce n'est pas dans ces formes essentielles qu'il faut chercher l'originalité. Je dirai même qu'il y a pour le fabricant un devoir de rechercher ce qui, n'importe où, s'est trouvé de perfectionnements dans cet ordre d'idées.

Les Courtraisiens n'y ont point failli ; ils ont eux-mêmes ajouté une bonne part à ces conquêtes du confort moderne et la gravure qui accompagne cet article témoigne de l'ingéniosité de leur esprit pratique.

J'espère, plus tard, pouvoir montrer, par des spécimens détaillés de sculpture décorative et de métaux repoussés, le caractère bien flamand de notre art moderniste. Ils seront particulièrement intéressants à comparer avec leurs prototypes médiévaux.

J'aurai encore à compléter cette étude sur les artistes courtraisiens par l'œuvre de Viérin, l'architecte, et par celle du peintre du

même nom. Il eût même été logique de commencer par l'architecture.

Les hasards de la documentation m'ont seuls amené à intervertir cet ordre rationnel.

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.

# RENAISSANCE.



RUGES a fourni à notre ancienne architecture nationale l'une de ses variétés les plus intéressantes et les plus jolies. Or, un retour à ces formes traditionnelles s'est manifesté depuis plusieurs années. Il s'est étendu, généralisé, a rallié l'unanimité du public et la majorité des architectes, au point que bien rares sont les constructions qui s'élèvent actuellement sous d'autres formes que celles du style brugeois. Et en cela réside sans doute le caractère le plus curieux de cette renaissance. S'il s'était limité à la restauration des monuments et des habitations, ce mouvement ne se serait pas essentiellement distingué de ce qui s'est vu et de ce qui se voit en d'autres villes. Au contraire, ce qui est ici remarquable, c'est le franc ralliement de l'architecture moderne à la tradition séculaire et, par voie de conséquence, la sauvegarde et la continuation des anciens principes non seulement en matière de bâtisse, mais en tout ce qui concerne l'art de la voie publique. Les habitations nouvelles s'harmonisent avec les vieilles maisons, la ville conserve son unité et son expression particulière. Avec un sentiment juste de la dépendance réciproque dans laquelle se tiennent les rues et les constructions qui les bordent, Bruges se préoccupe de garder à ses places et à ses artères le caractère esthétique qui leur est propre et elle y parvient sans méconnaître les exigences de la vie publique et des moyens de transport contemporains.

Quelles furent les causes de ce mouvement si particulier ? Il serait trop long de les rechercher ici, mais une circonstance importante fut sans doute la situation spéciale de Bruges au point de vue économique et monumental. Grande par son territoire, ancienne métropole, figée dans ses vestiges de splendeur, résidence de nombreuses familles fortunées, nullement industrielle, attachée à ses vieilles coutumes et à ses mœurs séculaires, ayant conservé son plan ancien, des monuments remarquables et un grand nombre d'habitations du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, ainsi Bruges, au contact d'autres causes, était, plus que toute autre ville, disposée à être le champ d'épreuve du mouvement que nous constatons. Mais, quoiqu'il en soit, les résultats de ce mouvement sont actuellement évidents, ses caractères sont remarquables d'ampleur et d'harmonie.

C'est ce que ne considèrent pas assez les détracteurs — il y en a — de l'architecture moderne de Bruges. Les gens qui blâment la restauration des anciens monuments sont vite condamnés à une époque où l'archéologie est de bon ton. Mais qu'au contraire,



FAÇADE RUE DE CORDOUE A BRUGES. Rest. par M. L. Charels.

des admirateurs de vieux pignons viennent condamner le retour de l'architecture brugeoise moderne à la tradition, voilà un fait paradoxal, qui ne doit cependant pas surprendre en un temps où l'éclectisme est le dissolvant des convictions en toutes matières.

Si, au lieu de s'en tenir à l'examen des aspects extérieurs, notre jugement était accoutumé à aller au fond de toute chose, à en dégager le vrai principe, et à remonter courageusement la voie de ses conséquences, nous aurions bientôt des règles d'art universellement admises et observées ; nous verrions l'unité et la vie reparaître dans les manifestations esthétiques. Les questions d'école seraient reléguées à l'arrière-plan. Or, c'est à ces questions que l'architecture brugeoise doit, d'une part, tels reproches injustes et, de l'autre, telles fautes ou faiblesses réelles.

A première vue, en effet, l'art brugeois peut encourir certaines critiques, ou plutôt il est des architectes brugeois qui se chargent de les mériter. Mais condamner pour cela la renaissance de l'architecture brugeoise, c'est accorder bien peu de prix à ses incontestables qualités.

Au surplus, veut-on bien nous dire ce que l'on souhaiterait à sa place ? Est-ce le classique? Est-ce le «modern style» de fameuse mémoire ? Est-ce quelqu'autre « style » inventé de toutes pièces ? Les essais d'invention de ce genre ont assez prouvé par leurs résultats l'illusion de ceux qui caressent encore sa réussite. C'est vouloir aller à l'encontre des lois naturelles. Tout art digne de ce nom naît de celui qui l'a précédé par modification des circonstances dans lesquelles celui-ci a vécu.

Je demande d'ailleurs, à tout artiste connaissant Bruges et capable de sentir le besoin esthétique dans ce milieu, si l'on peut raisonnablement y comprendre une architecture qui ne serait pas dans la tradition de l'ancienne architecture brugeoise ? Circon-

stance qui n'est pas absolument particulière à Bruges, l'art traditionnel y a régné sans interruption. Les constructions du XVIII[e] siècle sont certes fort décadentes en général et les influences méridionales s'y marquent très ouvertement ; mais, d'autre part, les caractères locaux y affirment leur persistance. Il en est ainsi jusque dans les constructions usuelles du XIX[e] siècle. Les pignons à gradins, les proportions essentielles des ensembles et des parties, les plans des habitations ont relativement peu changé, et c'est pourquoi l'on pourrait établir que la renaissance actuelle n'est nullement retournée à des formes mortes, mais s'est rattachée comme une greffe vigoureuse à un vieux tronc, dont la sève n'a jamais tari.

Cependant, il appartient aujourd'hui à cette branche nouvelle de croître, de se développer, de mûrir sous l'influence d'une saine esthétique.

L'architecture brugeoise a évidemment pour devoir de se prêter aux nécessités et aux moyens modernes, mais elle doit se garder d'abandonner ses principes. Rien ne permet de douter qu'elle suive cette voie.

Le principal défaut que nous regrettons de trouver à l'architecture brugeoise, c'est la timidité. A elle se ramènent toutes les autres faiblesses, y compris un certaine routine : imitation des formes décoratives anciennes, dépendance à l'égard des dispositions extérieures. Il serait aisé à quelques architectes de talent de débarrasser les rouages de leur art de certaines scories, d'acquérir à cet art l'élan, l'envolée, la liberté qui lui manquent pour fournir une nouvelle et belle carrière.



Rest. de M. L. Charels.

FAÇADE RUE SAINT-JACQUES A BRUGES.

Nous voyons dans les formes de l'architecture brugeoise beaucoup d'éléments qui ne sont autre chose que la traduction, d'ailleurs variable, des principes d'art vrais. Nombre de gens qui sont demeurés charmés devant une façade brugeoise se sont ils

assez rendu compte que souvent ce charme était dû au soin de la construction plutôt qu'à son originalité, à la bonne ordonnance générale plutôt qu'à l'accord des parties entre elles et à la convenance de chaque partie plutôt qu'à la pureté de ses détails ? Voyez comme ces pignons coiffent ces façades avec élégance, c'est-à-dire avec justesse ; comme les dimensions de leurs gradins dénotent un sens délicat des proportions et de la perspective ; comme les moulures sont gracieusement étudiées, j'allais dire caressées, dans leur profil et dans leur jeu décoratif ; comme les détails d'ornement sont disposés au bon endroit, créant ainsi des irrégularités franches et riantes. Tout cela charme le sentiment, mais rien n'est plus dépendant de la construction. Une porte brugeoise, qu'elle soit ornée gracieusement ou non, est, avant tout, une porte, une vraie porte, à la taille de l'habitant. Il en est de même des fenêtres, qui sont à la mesure de la profondeur moyenne des pièces qu'elles doivent éclairer ; et les moulures, à toute époque, ne sont pas conçues en dépit de leurs fonctions.

Tout cela est bien. Tout cela doit être en vertu des revendications des théories d'art les plus modernes. Mais de la théorie à la pratique... il y a loin quelquefois. Et l'art brugeois a rapproché les deux termes beaucoup plus que la plupart de nos essais d'art contemporain.

La renaissance brugeoise a traduit les vérités esthétiques avec un talent, une distinction et, au surplus, une élévation, une modération et une pondération de sentiment que le modern style n'a point connues, — il s'en faut... du tout.

Mais, encore une fois, du principe à la pratique, il y a de la distance même pour l'art brugeois et l'effort des artistes doit être de la diminuer. Elle le serait, si l'on écartait décidément une série d'obstacles archéologiques, maintenus uniquement par timidité.

L'architecture brugeoise des XVI^e^ et XVII^e^ siècles nous a transmis deux types d'habitations. Le plus ancien est le plus caractéristique sous le rapport local. La façade s'y trouve divisée en travées. Ce système fort expressif de la maçonnerie est même rationnel en ce qui fait la distinction de la décoration en briques. Il offre de la ressource, surtout pour les grands pignons et pour les façades latérales. On conçoit que les murs soient renforcés à l'endroit où ils reçoivent les solives et que les fenêtres superposées occupent une zone moins épaisse, puisque la charge est petite sur ce point. On a devant ces façades l'impression d'un remplissage entre les pieds-droits recevant l'appui et la poussée des poutres. Mais, en réalité, ce n'est cela que fort peu. Le but est ornemental avant tout, mais d'une ornementation logique qui n'exclut pas le sens constructif. Bientôt cependant la valeur rationnelle apparente du système se perdit dès que s'abandonna la division en travées verticales distinctes pour faire place à la confusion des travées dans les parties supérieures. Ce style, dès lors, devint de plus en plus visiblement et essentiellement décoratif. Il a pu demeurer charmant, gracieux et convenir très bien à la distribution et à l'ornementation des pignons, mais il finit par ne plus répondre à aucune idée constructive. Puis les lignes devinrent moins gracieuses. Quand le renforcement du mur entre les fenêtres vint à disparaître,

le dernier vestige des travées disparut. Il resta encore l'arc en doucine dessiné sur le pignon, laissant à celui-ci un surplomb injustifié, qui cause dans beaucoup de façades de ce genre une lourdeur fâcheuse [1]. Aussi dès la fin du XVI[e] siècle [2], la décoration de la façade brugeoise se modifia-t-elle complètement.

Un système plus raisonné, plus rationnel, traduisant plus franchement en façade le fond de la construction, prit la place de la décoration par travées. Celles-ci sont éliminées complètement et les formes ornementales sont reprises sur les éléments architecturaux. Notamment, les arcs faisant office de décharge, relevés par des claveaux ornés, jouent un grand rôle. La pierre intervient plus dans ce type que dans le précédent. La coloration est plus variée. Sans doute, ce système affirme moins ses lignes ; appliqué à de grands pignons, il les subdivise et facilement les surcharge ; il n'est pas capable de l'élégante simplicité que permettent les tracés des travées. Même appliqué aux habitations moyennes, il n'a pas la distinction du type plus ancien. Mais ceci est imputable à la décadence du goût de l'époque. Les dernières façades en travées n'offrent aussi que des lignes incertaines, pénibles, traînantes. On vit quelque temps les deux modes chevaucher de compagnie : le plus jeune l'emportait certes sur l'aîné.

Bref, il nous semble que le principe du XVII[e] siècle, interprété à de meilleures époques, aurait donné, comme il le fit en d'au-



Arch. M. L. Charels. MAISON MARCHÉ-AUX-HERBES A BRUGES.

1. Voyez, p. 202-203, deux façades restaurées par M. Charels et qui sont très intéressantes en tant qu'appartenant aux dernières expressions du système des *travées*.

2. Voir DUCLOS, *L'Art des façades à Bruges*.

tres provinces, à Bruges aussi des résultats plus puissants et plus distingués.

Or, c'est de ce système que nos architectes contemporains semblent de préférence s'inspirer. Il leur paraît, sans doute, plus normal, d'application plus facile, plus générale et plus courante ; il répond mieux, en un mot, au goût du temps. Le système par travées se singularise, il est plus éloigné de nous, la tradition s'en est plus complètement perdue, les moyens de l'exploiter, notamment la taille des briques n'existent plus dans l'arsenal de la construction moderne. Quoi qu'il en soit, le fait est là : la plupart des façades en néo-brugeois ne sont pas conçues selon le système des travées. Constatons-le : des regrets, s'ils étaient fondés, seraient superflus. Et ce n'est pas cela qui empêchera nos architectes de bien faire.

Mais ce que nous voudrions d'eux, c'est qu'en renouant la tradition de l'art brugeois, ils la continuent... Et comment le ferontils ? En reprenant les principes plutôt que les expressions. En n'étudiant celles-ci que pour comprendre ceux-là. En se souvenant que, si l'esprit vivifie, par contre la lettre tue. Aussi, qu'ils se gardent de recopier trop de détails pour eux-mêmes ! Pourquoi aux fenêtres ces arcs d'un tracé ancien, mais pas toujours gracieux ? Pourquoi aux arcs les claveaux apparents qu'aucun sens constructif ne justifie ? Pourquoi ces œils-de-bœufs, ces niches et ces cartouches d'un classique bâtard et ces consoles en volute ? Tous ces détails, et bien d'autres, ne pourraient-ils pas être conçus avec plus de pureté dans la forme, plus de distinction dans l'idée, plus de finesse dans la composition ? Supprimez ces éléments parasites, sans doute, l'ensemble ancien est flatteur, caractéristique ; mais n'est-il pas possible de lui donner autant d'élégance et de caractère avec plus d'harmonie et plus d'élévation et plus de sens constructif ? Au type intéressant du XVII^e siècle, ajoutons un type non moins intéressant au XX^e siècle.

N'oublions pas que, somme toute, ce XVII^e siècle connut une architecture décadente et bâtarde. Ce n'est point dans ses errements qu'il faut la suivre. Au surplus, nous l'avons montré, elle reste instructive dans ses perfections et les exemples plus anciens sont là pour compléter ses leçons.

En bons constructeurs, en décorateurs délicats, connaissant les matériaux et les nécessités de la vie moderne, possédant le sentiment traditionnel local, répondant à la poésie du cadre, les architectes brugeois doteront Bruges d'une architecture nouvelle parfaitement harmonisée aux constructions



PLAN DU PRESBYTÈRE D'ASSEBROUCKE.

I. Verandah. — II. Salle à manger. — III. Salon. — IV-VII. Vestibule. — V. Parloir. — VI. Bureau. — VIII. Cuisine. — IX. Laverie.

anciennes. Ce résultat ne peut s'obtenir d'emblée. Je pense que, dans quelques années seulement, nous le verrons se déterminer ; mais, dès à présent, on retrouve ses premières manifestations. L'effort est constant, la découverte est inconsciente. C'est le fait de toutes les évolutions ; individuellement leurs étapes sont souvent imperceptibles. On remarquerait certes davantage la naissance d'un « art nouveau» qui heurterait toutes les traditions et jetterait la désharmonie dans n'importe quel milieu, qui, pour cela-même serait rejeté, après une heure de vogue, par le sentiment public.



Arch. L. Charels. PRESBYTÈRE D'ASSEBROUCKE.

Les architectes brugeois réaliseront l'évolution s'ils savent être à la fois constructeurs pratiques et artistes de sentiment. Il y a peu d'années, la mort enleva de leurs rangs un homme remarquable, feu Ch. de Wulf, dont la délicatesse singulière, jointe à une science consommée, percevait jusque dans ses nuances le sens artistique de sa région. S'il eût vécu, nul doute que l'architecture brugeoise fût rapidement allée à une rénovation. Ses travaux traduisent un esprit et un sentiment originaux, en caractères traditionnels mais avec une incontestable liberté de style. Après lui, Vierin, De Pauw, Charels, pour ne citer que ceux-là, continuent, selon leurs tempéraments respectifs, la tâche qu'il a laissée.

⁂

Il n'y a pas longtemps qu'un critique d'art, passant en revue l'œuvre des architectes

brugeois, constatait « qu'ils ne produisent plus que des habitations en style local. Ce serait parfait, ajoutait-il, si ce n'étaient pas

PLAN DE TROIS MAISONS (A, B, C)
CHAUSSÉE D'ASSEBROUCKE.

19. Jardinet. — 15-18-20. Salon. — 13-14-22-25. Salle à manger. — 23. Vestiaire. — 9-12-24. Verandah. — 8-7-26. Cuisine. — 5-6-27. Laverie.

toujours les mêmes pignons, les mêmes fenêtres, les mêmes portes, l'éternelle brique rouge !... Tout cela manque d'inspiration et suinte le décalque, la copie, la reproduction servile. Il n'y a là ni une idée neuve, ni une conception hardie, ni même un détail ingénieux.

» Ces architectes ne s'évertuent même pas à adapter le style ancien aux nécessités modernes.

» Comme il doit faire triste dans ces maisons à fenêtres étroites !

» Si leurs devanciers avaient eu à leur disposition les grandes glaces qui éclairent d'un jour lumineux les appartements modernes, ils n'eussent pas employé les petites vitres vertes enchâssées dans des lamelles de plomb.

» MM. les architectes ne devraient pas oublier que l'air et la lumière répandus à foison dans les demeures sont les meilleures garanties de la santé de ceux qui doivent y résider [1]. »

Rien n'est moins neuf et rien n'est moins fondé que de telles paroles.

Faut-il relever encore les vieux reproches à l'adresse des meneaux et des fenêtres étroites ? Est-il donc si difficile de comprendre qu'une fenêtre à meneaux peut offrir la même surface de jour qu'une fenêtre sans meneaux et n'est-ce pas faire bon marché des avantages pratiques de ce membre de construction ? Enfin, il faut retarder pour ne pas avoir aperçu déjà que le principe, soi-disant moderne, de l'air et de la lumière n'est qu'un retour aux idées anciennes. Où entre-t-il moins d'air et moins de lumière que dans les édifices *classiques* bâtis à l'italienne? Et quelles habitations ont été mieux éclairées que les maisons en bois où toute la largeur de la façade était occupée par le vitrail ? Ne sont-elles point claires, les habi-

1. *Le Carillon* du 12 septembre 1906.



a b c d

ARCH. L. CHARELS.

MAISONS, CHAUSSÉE D'ASSEBROUCKE,

A BRUGES.

tations en pierres et briques, dont les façades rappellent la construction en bois, et dont le vieux Bruxelles et le vieux Gand offrent encore des exemples ? Si, à Bruges l'architecture en briques prit bientôt des formes plus propres à elle-même, la lumière n'y perdit nullement ses droits.

Quant aux petites vitres, vertes ou autres, c'est un détail. Leur emploi est-il si absurde que cela ? L'art du verrier ne s'est-il pas maintenu et relevé parce qu'il était nécessaire à la décoration intérieure ? Un homme de goût niera-t-il qu'on ne peut laisser les baies dégarnies ? De telles percées rompraient l'harmonie, l'intimité et les proportions mêmes des places[1]. Et que l'on veuille dire ce qui vaut mieux : ou des tentures épaisses et des tapisseries compliquées, ou des vitraux, sous le rapport de la lumière, de l'hygiène, de la beauté ? Et rien ne défend l'emploi des grandes glaces quand on le jugera opportun.

Quant aux briques, leur ton est plus varié à Bruges que partout ailleurs. Elles constituent bien la matière propre à la région et c'est à elles que l'architecture doit son caractère particulier.

D'ailleurs, qui croira que, si les habitations brugeoises étaient inhabitables, les propriétaires brugeois, qui ne sont pas moins pratiques que les autres, continueraient leur faveur presque exclusive à ces formes ?

Au surplus, rien de plus édifiant que d'y aller voir. Et puisque nous en avons l'occasion, mettons sous les yeux des lecteurs du *Bulletin* quelques spécimens d'habitations brugeoises élevées assez récemment selon les plans de M. L. Charels, architecte.

Elles ne sont point situées, sauf celle du Marché-aux-Herbes, au centre de la ville, mais au dehors des portes, dans les quartiers où s'affirme la future extension de la cité.

L'une d'elles est le presbytère d'Assebroucke, dont on remarquera le plan fort pratique et fort confortable. Le bâtiment montre une application, dans le bon sens, du système des travées ; il a de la ligne ; et sa tranquillité d'allures, son élégance sérieuse lui donnent un air de belle simplicité, de calme dignité. Ce presbytère n'a rien de bourru et rien de léger. On aurait pu cependant souligner un peu la note grave, lui donner plus de modestie. Il est des presbytères très modernes qui ressemblent à des villas ; leurs girouettes s'annoncent de loin, ils ont un air mondain dont l'inconvenance choque très fort. Il est des presbytères dont les formes calmes et trapues, à l'aspect solide, semblent se réfugier à l'abri des arbres comme pour chercher plus de tranquillité et d'humilité. C'est bien là le refuge du ministre de Dieu, de l'homme juste, du consolateur des faibles, de l'ami des pauvres. Moins ces maisons sont hautes, plus elles semblent accessibles aux petits ; mieux elles sont tapies à l'ombre, plus elles paraissent offrir l'assistance du conseil et de la charité ; plus elles sont robustes, mieux on les sent défendues contre les vanités mondaines.

Le presbytère d'Assebroucke est à mi-chemin de ces deux types. Quand les années lui auront fait un habit de mousse et tressé

1. Nous avons vu la mode du Louis XVI et de l'esthétique appliquer, sur la face intérieure des grandes glaces, de faux châssis de bois. De même, souvent les vitraux ne sont que posés à l'intérieur, contre les vitres. Non-sens !

une ceinture de buissons et d'arbustes, on lui reconnaîtra son véritable caractère.

Les maisons de la chaussée d'Assebrouck forment un ensemble assurément joyeux et pittoresque, tant il est varié. Cette variété préconçue est tout autre que celle produite par le hasard, ou plutôt par l'esprit de la communauté, quand chaque maison est l'œuvre d'un autre homme. Cependant elle est bien composée.

On peut faire, en recourant aux considérations que nous avons émises plus haut, quelques réserves quant à l'un ou l'autre fragment de cet ensemble et quant à certains détails de ces façades. Cependant, il ne peut être question, à leur propos, d'imitation servile. Le système général, même dans la composition des façades, est nettement moderne. Sans doute, elle se rattache à la tradition. Plus d'un détail relève du vieux Bruges. Est-ce un mal ? Il est bien vrai aussi que certaines choses ne sont déterminées que par la tradition. Il faut considérer le pan de bois, d'ailleurs de bon caractère, comme une fantaisie d'archaïsme. L'âge de la construction en bois est irrémédiablement passé depuis longtemps dans notre pays. Cette construction est coûteuse et présente des désavantages. C'est pour ceci d'ailleurs que ce pignon est artificiel puisqu'il est doublé par un pan de mur.

Bref, on peut faire ici — on peut toujours faire — des réserves de détail. Il n'en demeure pas moins vrai que ces maisons sont brugeoises et modernes, que leurs façades sont plus originales, dans le bon sens du mot, que bien d'autres façades de Bruges et qu'elles sont à placer fort au-dessus de tant d'élucubrations architectoniques qu'on a l'habitude de vanter. Examinez les plans et dites s'ils ne représentent pas des types de bonnes habitations bourgeoises. Tous les services y sont de plain-pied et leur éclairage est bien assuré, leurs places sont bien proportionnées. L'habitant de ces demeures y vit confortablement et les façades font éprouver au passant une distraction agréable. Ces maisons remplissent, en un mot, leur mission d'art, parce qu'elles participent à notre vie en répondant à nos besoins et en satisfaisant nos sentiments.

Nos félicitations à M. Charels, dont le jeune talent donne tant d'espérances.

E. G.



# NOTES POUR L'ÉTUDE DES MONUMENTS FUNÉRAIRES



PASSÉ quelques mois, on découvrit, en dérochant les murs de l'une des chapelles rayonnantes de l'église Saint-Quentin, à Tournai, un superbe tombeau en pierre, qui, selon l'épitaphe, est celui de Jacques Kastagnes [1], décédé en l'an 1337.

Ce tombeau rappelle l'attention sur une série importante de tombeaux anciens et l'artiste archéologue cherche naturellement à classer l'objet ressuscité parmi les monuments connus, apparentés avec lui. Il passe donc en revue les caractéristiques de l'œuvre, il les analyse et il fait, sans s'en douter, presque l'histoire du tombeau ancien.

Nous n'avons eu ni le loisir ni la documentation nécessaires pour faire de cette question si intéressante une étude complète. Nous nous sommes borné à passer en revue les documents que nous possédions. Nous voulons seulement aujourd'hui en présenter quelques-uns aux lecteurs du *Bulletin*, puisque, croyons-nous, parmi ces documents, il s'en trouve un ou deux d'inédits.

Nous sommes d'opinion, provisoirement tout au moins, que le tombeau est de beaucoup postérieur au décès de celui dont il renferme les restes. Le fait est peu rare. Mais la décoration du cénotaphe aussi bien que les crochets couvrant le larmier de l'arc, les redents qui garnissent l'intérieur de celui-ci, les pinacles, en un mot les caractères de toute l'ornementation nous portent à ajouter un demi-siècle au moins à la date de 1337 pour obtenir celle de l'édification du sépulcre.

La chose est, du reste, sans importance. Dieu nous garde des classifications rigou-



TOMBEAU DE L'ÉVÊQUE HUGUES DE CHATILLON.
CATHÉDRALE DE COMMINGES.

1. Ancienne orthographe, sans doute, du nom de Castaigne, aujourd'hui encore porté par des familles de l'antique cité.




TOMBEAU DE SAINT OMER. XIII$^{e}$ SIÈCLE.
CATHÉDRALE DE SAINT-OMER.

reuses de date et d'école ! Les études archéologiques doivent tendre à autre chose qu'à dresser un catalogue. A quoi serviraient-elles, si l'art, en fin de compte, n'en profitait pas ? Voyons donc les œuvres anciennes en artistes. La date, l'origine, sont les derniers points à examiner dans l'étude d'un monument. Au surplus, ce sont ceux dont le fondement est le plus fragile. Ils ne peuvent s'établir que par des documents — rarement sûrs — ou par des comparaisons souvent difficiles.

Que d'archéologues pourtant, à en croire leurs études, qui se cassent la tête à ce jeu-là et qui ne paraissent jamais douter que ces monuments ont été faits pour exercer un jour leur patience et satisfaire leur amour des classifications plutôt que pour répondre aux conditions morales et économiques, individuelles et sociales, d'hommes comme nous ! Quand nous analysons donc un monument ancien, ne nous bornons pas à voir des formes mortes. Entourons-le de vie. Représentons-nous, autant que nous le pouvons, la pensée, le sentiment, l'action humains attachés à son invention et à sa confection, à son origine et à son but, à sa cause et à son utilité. N'oublions pas qu'il ne fut jamais de formes arbitraires, ni purement originales. Les besoins, les moyens, le goût ont différé,

ont évolué, mais toujours en vertu de causes qui sont humaines, c'est-à-dire intelligentes et intelligibles dans tous les temps et dans tous les lieux. Devant un monument, les déductions rationnelles ont autant de valeur que les raisons certaines.

Pour quelques-uns, notre opinion paraîtra peu *scientifique*. Nous n'en pouvons rien ; elle s'impose à nous comme très raisonnable.

⁂

Aussi, par exemple, nous avons peine à admettre avec M. Cloquet, qui analyse la découverte de Tournai dans un intéressant article de la *Revue de l'Art chrétien* [1], que les décors du cénotaphe (daté et datant, selon lui, de 1327), sont « caractéristiques du genre flamingo-bourguignon, consistant en des personnages abrités sous les arcatures de la face antérieure ».

Certes, l'école flamingo-bourguignonne a produit des tombeaux célèbres, et ceux de Dijon sont au premier rang ; des personnages y sont abrités sous des arcatures [2]. Mais ce ne peut être là une caractéristique. Ce genre de décor paraît trop naturel subjectivement, et d'ailleurs trop explicable objectivement. Il serait surprenant, à première vue, qu'avant la descente en Bourgogne des sculpteurs flamands, on ne l'ait point vu appliquer. En fait, il y a une foule d'exemples de décoration analogue qui n'ont rien de commun avec l'école bourguignonne. On les trouve à des monuments du XIII^e^ siècle et peut-être à de plus anciens. Il y avait des statues au tombeau du duc Henri I^er^, à Louvain. Sans doute, les formes ont changé, mais le principe est le même.

Évidemment, M. Cloquet sait cela beaucoup mieux que nous, et c'est par surprise que sa plume a rendu la phrase que nous avons citée. Elle n'en est pas moins regrettable. Un jour, on retrouvera peut-être l'opinion reprise par quelque sous-archéologue, et le tombeau de Tournai a donc chance de devenir, pour beaucoup de gens, un monument de l'école flamingo-bourguignonne.

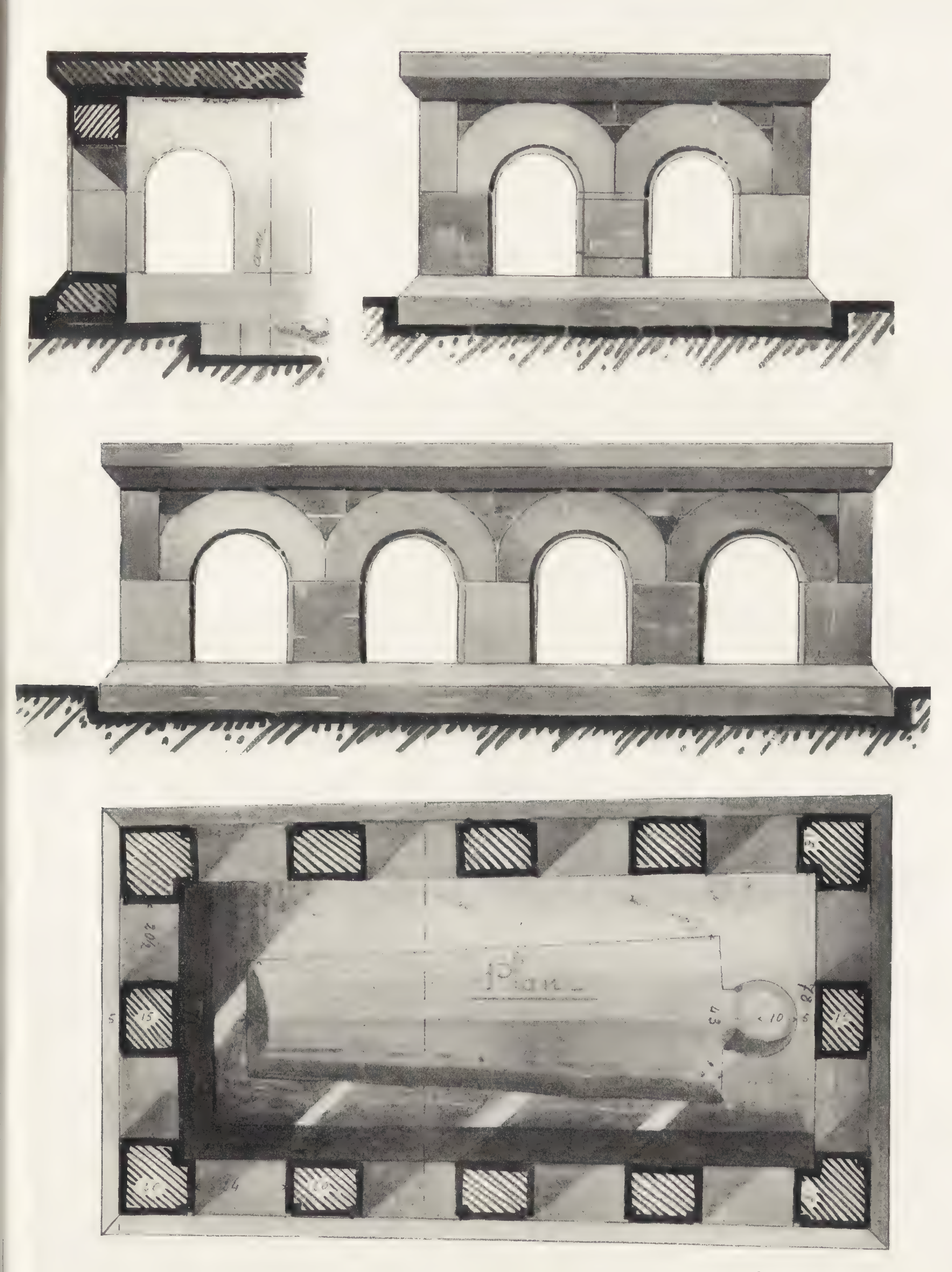
⁂

Qu'un artiste ait à élever une tombe et qu'il estime nécessaire d'orner, notamment, pour l'alléger, ce massif de pierre, un motif d'ornementation, élémentaire parmi ceux empruntés à l'architecture, se présentera assez aisément à son esprit. Et l'on comprendrait que, de longue date, la distribution des parois extérieures d'un cénotaphe en plusieurs arcatures ait été usitée sans autre raison que la satisfaction d'un besoin décoratif.

Mais cette solution coutumière peut aussi s'expliquer par une cause antérieure. On trouve dans l'ordre décoratif de fréquents exemples d'éléments qui ont subsisté en tant que traditions d'anciennes utilités disparues. Ainsi, des peintures murales ont gardé la forme de tentures, en vestige d'anciennes courtines accrochées aux parois ou entre les piliers. Ainsi, l'emploi d'une arcature aveugle peut parfaitement, dans un cas donné, succéder à l'usage abandonné des arcatures effectives, parce qu'on en veut con-

1. *Revue de l'Art Chrétien*, 1906, p. 253.

2. Au tombeau de Philippe le Hardi, les personnages sont disposés sous des niches très délicatement travaillées. Ce genre très riche est un développement fort éloigné déjà de l'ornementation par arcatures.




Coupe, élévation et plan levés par G. Istas.

LE TOMBEAU DE SAINTE ALÈNE, A FOREST.

server la valeur décorative. Quoi d'étonnant qu'il en fût ainsi en matière de tombeau ?

Cette explication ne serait qu'une simple supposition si elle ne tenait parfaitement compte de la nature du cénotaphe. Mais que lui opposer quand nous voyons des exemples encore existants, de cénotaphes ouverts ?



DALLE GRAVÉE DU TOMBEAU DE SAINTE-ALÈNE, A FOREST.

On ne s'imagine pas que le cénotaphe ait jamais été la tombe effective ou qu'il ait pris la place de celle-ci. La réalité des choses, les nécessités naturelles, autant que les traditions et l'esprit chrétiens rendent invraisemblable une sépulture non souterraine. Il a pu se faire, certes, que le cénotaphe rappelât l'aspect d'une tombe[1]. On a même cru reconnaître une tombe dans certains monuments primitifs. Ces monuments sont, ou ils représentent, le couvercle du sarcophage, c'est-à-dire du coffre en pierre contenant les restes du défunt. C'est la forme la plus modeste et la plus ancienne du monument funéraire dans nos contrées. Elle est, du reste, très naturelle. Puisqu'on veut rappeler qu'à cet endroit repose un personnage saint ou illustre, on laisse censément apparaître la partie supérieure de son sépulcre.

Les monuments de ce genre sont donc peu élevés. Ce sont, en vérité, des pierres tombales. Le *Bulletin* a jadis publié le tombeau de saint Abel (1re année, p. 310).

⁂

Mais il existe une manière plus monumentale de rappeler la sépulture, car le cénotaphe (qui se justifie peut-être aussi par l'intention de préserver la sépulture) a bien, utilement, pour but d'être un monument commémoratif. Elle représente le défunt couché, tel qu'il serait sur un lit de parade. Pour l'honorer davantage, on l'entoure d'emblèmes glorieux : ses pieds sont posés sur un animal symbolique, sa tête est couverte d'un dais, les anges l'entourent et l'encensent. Pendant plusieurs siècles, on laissa à la

1. *Κενος* (vide), *ταφος* (tombeau), tombeau vide.

ÉGLISE SAINT-QUENTIN, A TOURNAI.

TOMBEAU DE JACQUES KASTAGNES.



figure l'aspect de la vie. Ainsi le saint personnage semblait vivre toujours parmi le peuple. La poésie chrétienne et l'esprit reli-



TOMBEAU DE DILO, XIII$^{e}$ SIÈCLE (YONNE, FRANCE).

gieux se traduisirent par d'autres détails encore.

En tout cela se rencontre bien, n'est-ce pas, le principe d'une commémoraison : ce sont les traits, les caractéristiques des défunts perpétués par la pierre, le marbre ou le bronze. On y voit bien aussi la recherche monumentale : la surélévation, l'aspect général et le luxe relatif du cénotaphe suffisent à l'indiquer.

Mais, peut-être, parce que, au début, ces monuments ne furent autorisés que pour de saints personnages et parce qu'on désirait, par esprit religieux ou par sentiment humain, rester en commerce plus étroit avec ces restes glorifiés, on voulut, comme pour les autres tombeaux, que l'endroit où les corps étaient ensevelis demeurât apparent. Aussi consistaient-ils souvent en une table de pierre ou de bronze posée sur colonnes en entablement ou avec arcatures.

Il est permis d'admettre que cette forme fut rappelée sur les cénotaphes en pierre complètement fermés. Passées dans le domaine décoratif, la colonnette et l'arcature se développèrent et suivirent ainsi les évolutions artistiques comme tous les autres éléments d'ornementation.

A son tour, l'école flamingo-bourguignonne exploita le moyen, et l'on sait avec quel lustre.

Il n'est pas besoin d'expliquer comment on mit des statues sous des arcatures, tant le phénomène est vulgaire et tant sa cause est naturelle. En définitive, nous assistons ici à une évolution semblable à celle qui se produisit pour les autels. L'autel-table et l'autel-tombe vinrent, en quelque sorte, à se confondre, ou plutôt on reprit à celui-là la colonnette dont on décora celui-ci.

Un exemple intéressant est le tombeau de saint Omer, où nous voyons une ouver-



TOMBEAU AU CLOITRE DE L'ABBAYE DE SAINT-ÉMILION, XIII$^{e}$ SIÈCLE (GIRONDE, FRANCE).



TOMBEAU AU CLOITRE DE VILLERS-LA-VILLE
A L'ANGLE DU TRANSEPT ET DE LA NEF LATÉRALE.

ture ménagée parmi les arcatures purement décoratives. Ce ne fut point sans raison.

Le tombeau, brutalement travaillé, de saint Guidon, à Anderlecht, porte également une grande ouverture au milieu et c'est vers ce point que se manifeste curieusement la vénération des pèlerins [1]. Mais l'exemple le plus typique est sans doute la tombe que la tradition attribue à sainte Alène (640), dans l'église de Forest. Nous en donnons le relevé exact.

Il est couvert d'une dalle, légèrement trapézoïdale, où se trouve tracée l'image de la sainte. Le creux de la gravure était sans doute autrefois rempli de ciment blanc. La figure est dessinée avec correction. Il est difficile de lui attribuer un âge à peu près certain. M. F. Creeny lui donne la date approximative de 1180 [2] ! Cette évaluation ne peut être juste. La pierre est portée sur des arcatures maçonnées. Le chanoine Reusens [3], qui décrit cette partie du tombeau assez inexactement, la fait remonter au XIII[e] siècle, nous ne savons sur quelles données. Ces arcatures semblent être d'un travail plus récent, mais qui n'a fait que reprendre, sans doute, les formes de l'œuvre ancienne. A l'intérieur, le fond constitue une auge en pierre découpée selon la forme de la tête et allant en se rétrécissant vers le bas. M. F. Creeny dit que, au milieu, il se trouve une ouverture pour l'écoulement des matières liquéfiées (ainsi qu'on en voit aux tombeaux de l'abbaye de Saint-Bavon, à Gand). Mais nous n'avons rien pu constater de pareil. L'auge, selon le plan ci-dessus (p. 215), est presque entièrement comblée de terre.

1. Beaucoup de pèlerins, d'après un antique usage, passent par cette ouverture, donc en grimpant à genoux et la face contre terre.

2. M. F. Creeny, *Dalles funéraires sur le continent*, 1891.

3. Reusens, *Éléments d'archéologie chrét.*, t. I, p. 443.

Le tombeau de Tournai est aussi très intéressant en tant que *tombeau arqué,* c'est-à-dire engagé dans l'épaisseur de la muraille et couvert d'un arc.

L'origine de cette forme de tombeau s'aperçoit sans peine. On ne pouvait qu'avec



TOMBEAU DE LA CHAPELLE DE BAENDT, XV^e SIÈCLE. Photo C. D. W.

danger d'encombrement placer dans les églises de nombreux cénotaphes libres. On les disposa donc soit au fond d'une chapelle funéraire, soit dans un accotement ou dans une nef latérale, aux dépens de l'épaisseur du mur. Quelquefois on dégagea les chœurs et les nefs en rangeant dans les murailles d'anciens tombeaux qui s'y trouvaient. Tel fut le cas des tombeaux des princesses Marie et Mathilde à Saint-Pierre, à Louvain.

La raison à donner est plus apparente encore quand les tombeaux devaient prendre place dans les cloîtres, comme ce fut souvent le cas (Cambron).

Un intéressant exemple de tombeaux de cloître est celui que l'on voit à l'abbaye de Villers, posé contre une rose, aujourd'hui restaurée avec, hélas ! trop peu de sentiment. Ainsi, de cette sépulture, on avait vue dans l'église. Détail d'un sentiment profond et touchant à une époque où les chrétiens attachaient tant d'importance à dormir leur dernier sommeil sous les voûtes du temple.

Peut-être, enfin, l'origine de ces tombeaux s'est-elle ressentie des *arcisolia* ménagés par les chrétiens des premiers siècles dans les parois des catacombes. C'est ainsi que l'archéologie donne aujourd'hui aux tombeaux arqués la dénomination générique d'*arcosolium*. Mais rien n'établit d'autre relation entre les tombeaux engagés des catacombes et ceux du moyen âge, sinon la similitude des besoins pratiques qui ont amené l'analogie des solutions.

Le chanoine Reusens enseigne que les tombeaux arqués sont rares en Belgique [1]. Cependant les tombeaux engagés des XV^e et XVI^e siècles sont relativement nombreux. Leur chiffre s'accroît encore au XVII^e siècle ; d'autre part, et contrairement à ce que dit M. Reusens, le tombeau libre devient de moins en moins fréquent au fur et à mesure qu'avance la Renaissance.

L'ornementation des arcs abritant les tombeaux varia de tous temps. Il en fut de même pour les cénotaphes. Toutes les époques

1. REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne,* t. II, p. 267.

nous montrent des exemples de grande richesse et de grande simplicité. Le tombeau de Tournai est remarquable de distinction dans le juste milieu. Mais il semble que, à partir du XV^e siècle, l'ornementation s'appliqua de préférence à l'arc et à son entourage. Cette ornementation suivit la mode de l'époque avec toutes ses décadences et tous ses excès. Certains monuments du XV^e et du XVI^e siècle sont des types de mauvais goût, comme le tombeau de Pierre Lanchals à l'église Notre-Dame à Bruges († 1487). Le XVI^e siècle pourtant offre quelques tombeaux arqués riches, assez discrètement décorés et harmonieusement composés. On y distribue la couleur et l'or, les pierres et les marbres de couleur (Bruges, tombeau de Ferry de Gros, à Saint-Jacques, † 1544). Le XVII^e siècle, enfin, est célèbre, par ses tombeaux *rubéniens,* colossales machines de marbres somptueux.

CHAPELLE DE PIERRE LANCHALS. Photo C. D. W.

(Devant : le sarcophage de Marie de Bourgogne). L'épitaphe est du XVII^e siècle.

Ce sont bien là des tombeaux arqués. Ils relèvent, sans nul doute, de la tradition des tombeaux plus anciens dont nous avons parlé. A la vérité, toutefois, ils ne sont pas toujours engagés effectivement dans l'épaisseur des murailles. Ce sont généralement des hors-d'œuvre, dont les saillies s'avancent assez considérablement sur le nu des parois (tombeau de Ferry de Gros, à Bruges).

❧❧

Nous n'avons pas à parler ici des gisants. La figure représentant le corps de Jacques Kastagnes a été mutilée, probablement par les excès iconoclastes. Tel a été le sort de la plupart des gisants en pierre. Quant aux figures en bronze, la cupidité s'est jointe à la haine et à la brutalité pour les enlever et pour en battre monnaie. C'est le sort notamment de plusieurs tombeaux à Notre-Dame de Bruges. Au XVI^e siècle, les statues des gisants sont exécutées en marbre, et quelquefois avec un art de tirer parti consommé, les mains et les visages sont faites de marbre blanc, les corps en marbre noir (à Bruges, Potterie : tombeau de Nicolas Despars, † 1597, et tombeau de De Beer, † 1608).

❧❧

On voit au tombeau de Tournai, dans le fond de la niche, une sorte de console, qui a porté jadis une image : la même sans

doute qui fut au XVIIe siècle peinte sur le mur. Il est fréquent de trouver aux tombeaux de ce genre, et le plus souvent à la tête et aux pieds du défunt, des images pieuses. Les tombeaux de l'abbaye de Cambron en possèdent encore. Il s'en trouvait aussi au tombeau du duc Jean II, à l'église de Notre-Dame à Louvain, qui, sans être arqué, était engagé entre deux piliers.

A partir du XVe siècle, on voit apparaître les longues épitaphes; elles augmentent progressivement en dimension et en prétention jusqu'aux épitaphes ridiculement vaniteuses des grands tombeaux du XVIIe siècle, devenus des monuments d'orgueil, à l'envers des monuments chrétiens des XIIe, XIIIe et XIVe siècles.

E. G.

# VARIA.

## PEINTURES DÉCORATIVES.

UN CORRESPONDANT NOUS ÉCRIT : DANS LE DERNIER numéro du *Bulletin des Métiers d'Art*, p. 159-160, nous avons lu avec un vif intérêt les remarques concernant les restaurations de l'église Saint-Quentin à Louvain. « Les comptes de cette église conservés aux archives de la ville — y est-il dit — prouvent que les crépissages des voûtes furent exécutés immédiatement après l'achèvement de l'église. Pour Saint-Quentin le rejointoyage des voûtes est donc une erreur, puisqu'il n'est pas conforme aux plans de l'architecte primitif. » Mais que de fois cette même erreur n'a-t-elle pas été répétée dans d'autres restaurations !

Ainsi, à Saint-Germain de Tirlemont, on peut admirer les voûtes nues et surtout un grand mur dans le transept au Nord, où des pierres de dimensions, de couleurs et de formes différentes se mêlent sans ordre et avec une étonnante irrégularité. On fera mieux de se demander si la restauration, telle qu'elle à été faite, est bien conforme aux plans primitifs [1]. Pour Saint-Germain, comme pour l'église de Louvain, les vieux comptes répondent à cette intéressante question.

Les archives générales du royaume à Bruxelles conservent, dans la section des *Archives ecclésiastiques*, sous le numéro 2290, entre autres comptes celui de Henri Vrancx et Jean Berwouts, fabriciens de notre antique collégiale, commençant à la Nativité de saint Jean-Baptiste 1533 et finissant à la même date l'année suivante (1534). Ce précieux document contient après les recettes, « duytgeven vanden vervolghe vanden neyuwen wercken bynnen desen jaere opdie zijde nae Noerde staende »... Ces dépenses montrent que les constructions de la partie du transept vers le Nord furent achevées dans le courant de l'année 1533-1534 et confirment qu'immédiatement après, les murs reçurent un crépissage et les voûtes une décoration [2].

FR. DE RIDDER.

1. Des témoins affirment que, lors de l'enlèvement du mortier de l'église Saint-Germain, il se trouvait des traces de peintures dans la première travée, contre la tour. Il y avait, entr'autres, une figure, probablement d'apôtre. Pour ce qui concerne la preuve que d'autres décorations ornaient l'église, les extraits des archives ci-joints le prouvent.

2. Voici tous les extraits qui nous démontrent que, dans la même année de construction, on plafonnait et peignait :

Ander Wtgeven als van verdingde wercke vanden neyuwen aerm voergenoemt :

Item inden iersten verdinct, by consent van borgemeesteren, scepenen ende raedt der stadt van Thie-

INCORRIGIBLES. — IL N'EST point de mois que le *Bulletin* n'ait l'occasion de montrer par quelque exemple nouveau la sottise du dérochement des voûtes et des parois de nos anciens édifices. Malgré tout, la manie de nos restaurateurs est infatigable et inébranlable.

La plus récente expérience est, sans doute, celle qui vient d'être faite aux voûtes de Sainte-Walburge à Audenarde.

On sait que cette église comprend des nefs et un transept (ou mieux une partie de transept) de dimensions colossales élevés au XV[e] siècle et appuyés — provisoirement — contre le chœur du XIII[e] siècle. Le provisoire d'alors est demeuré le définitif. Jamais on n'a vu association plus disproportionnée de deux parties dans un même édifice. A tel point que l'œil et le sentiment ne peuvent supporter l'examen de l'une qu'à la condition de se détourner de l'autre.

nen, aen Henrick vander Borch, metzere, den booge, tusschen beyde pilaeren inden bueck staende, af te brekene ende die pilaeren te raserene onder ende boven, nae vervolgh vanden wercke, daer voere betaelt — — — — — — — — iii Rinsgulden.
Item betaelt, bij consente als voere, Henric vander Borch, metzere, vander neyuwer metselrien metten pilaerboogen ende anderssints te makene, achtervolgende der ordinnantie, ende byden selven verdingt voere de somme van I[c] xxiiii Rinsgulden ; daer hem op goede rekeninghe betaelt ende gegeven is inde voergaende rekeninghe lii Rinsgl. Alsoe bynnen desen rekeninghe gegeven ende betaelt tsamen — — — — — — — — — — — lxx ii Rinsgl.
Item betaelt Goorden Ingels, tymmerman, van synen verdinghde werken vander cappen te makene bij den selven verdinct voere die somme van xl rinsgl. ; waerop inde voerrekeninghe Goorden betaelt is xviii rinsgl., nae uutwysen der selver, alsoe bynnen deser rekeninghe betaelt — — — xxii Rinsgl.
Item xx[a] Septembris (1533) gegeven ende betaelt Goorden voers. met consent van borgemeesteren, scepenen ende raedt der stadt, van dat hem gegeven is bijde wet voers, overmits dwerck beter bevonden was, bij den gesworen tymmerlieden gevisenteert, ende twee vynsteren bij hem gemaect inden ordinnantie niet begrepen, omme dat hy te beter te vreden soude syn, gemerct hy aen dwerck verloore ende andere dyverse redenen, den wethouderen moverende, geconsenteert ende gegeven — — VIII Rinsgl.
Item verdingt aen Jannen vanden Dycke, steenhouwere, van x voeten arduynen, den voet v stuvers ii quort, facit — — — — — — — — — ii Rgl xv st
Item betaelt xviii Februarij (1534) Reynson Mott, Jannen Giel, ende Jannen Gays, steenhouwers, vanden harnassen te makenen vanden vi vynsteren metten posten, bijden selven verdinct, bij consent vanden wethouderen, borgemeesteren, scepenen ende raedt tsamen, naevolgenden den patroonen, voere ende omme — — — — — — xli Rinsgl.
Item betaelt Jannen Houwaerden, Henric Bellemans ende Joosen Blommaerts, metsers van Loven, vanden drye weelfselen te maken vanden geheelen cruyswerck, *nae Noerde staende*, bijden selven verdingt by consente ende ten bysyne van borgemeesters, scepenen ende raedt, navolghende der ordinantie, voere de somme van xl rinsgl. eens ende voer hunne vacatie ende costen van Loven te comen ii rlig. facit — — — — — — — — — — xlii Rinsgl.
Item denselven verdinght met consent alsvoere vanden wethouderen, een met hunnen bysyne, te settene ende te metseren die harnassen vanden VI vynsteren ende *twerck van onder tot boven te plaesteren* ende anderssints, navolgende der ordinantien. voere die somme van — — — — — — — — xxxii Rinsgl.
Item verdinght byden selven, bijden kerckmeesters, *van den coer wyt te maekenen ende plaesteren, soe dat behoert, geheel,* tsamen — — — — iii Rinsgl. x st.
Item noch verdinct bijden kerckmeesters vanden steen uut te dragene metten gruysse aenden pilaer van S[t] Jans altaer staende — — — — iii Rinsgl.
Item betaelt ende gegeven meester Jannen, *den scildere,* met consent van borghemeesteren, scepenen ende raedt *vanden drye weelfselen te scilderen* * *metten drye nooten oft sluytsteenen te verguldenen,* tsamen — — — — — — — — — — ix Rinsgl.
Item betaelt Goorden Ingels, den tymmerman met consente van borgemeesteren ende den wethouderen voergenoemt vanden formeelen vanden drye boogen te makenen, die stellinghen op ende aff te settenen, naevolgende der conditie daer van synde, voer die somme van — — — — — — — xxxii Rinsgl.

Item Jannen vanden Dycke verdinght twee voeten arduyn te verhoudenen den voet v st ii qrt. facit — xi stuvers.

Summa vanden verdinghde wercken bynnen desen jaere inder manieren voerverclaert tsamen :

Wtgeven is — — II[c] lxx Rinsgulden xvi stuvers.

* Au-dessus ces deux mots il y a un trait de plume dans le texte original.

Le voyageur, qui peut contempler de loin, par exemple de la route d'Eyne, le panorama assez pittoresque de la ville, ne voit, heureusement, que la masse imposante de la dernière construction. Arrivé à la Grand'Place il éprouve quelque surprise devant les chevets remarquablement beaux du XIII<sup>e</sup> siècle. Qu'il se garde de trop considérer l'ensemble du monument. Il fera mieux de passer immédiatement à l'examen de chaque partie et à l'étude des détails. De cette manière la visite ne lui procurera que des satisfactions.

Il y aurait cependant des leçons à tirer de la comparaison de ces deux éléments. On verrait comment la grandeur peut exister dans l'architecture en dépit des dimensions, et combien le désir de faire grand peut engendrer de petitesses ! Notre époque pourrait se souvenir et se pénétrer avec fruit de la leçon que lui ont transmise les mégalomanes d'Audenarde au XV<sup>e</sup> siècle.

Personne n'aurait le courage, aujourd'hui, et nul n'émettra le vœu, à présent, si tant est qu'on en ait le moyen, de renverser la grande nef qui menace d'écraser le chœur, ou de démolir celui-ci pour permettre à celle-là d'avancer. Nul n'oserait demander la destruction ou l'achèvement du projet du XV<sup>e</sup> siècle, que des circonstances majeures seules ont empêché de s'acomplir. Grâce à elles un remarquable spécimen du XIII<sup>e</sup> siècle nous a été conservé, un fragment de l'ancienne église dont la valeur était bien supérieure à celle de la nouvelle.

Chacun estime que c'est heureux, et chacun se console facilement de la perte ou de l'abandon irrémédiables de l'unité. Le XV<sup>e</sup> siècle, lui, n'a supporté cet abandon que malgré lui. Il faut bien en conclure que cette époque était supérieure en art à la nôtre, laquelle, par éclectisme, se contente d'un état esthétiquement malheureux. Il y a là encore de quoi méditer sur les caractéristiques des temps.

Bien mieux, en restaurant nous voulons perpétuer, fixer, ou plus exactement encore, accuser un état parfaitement insolite. Nous rétablissons le chœur tel que nous estimons qu'il fut au XIII<sup>e</sup> siècle et la nef dans la forme supposée du XV<sup>e</sup> siècle. Et cela sans que jamais les auteurs de l'une ou de l'autre partie ait connu, voulu ou cherché pareille juxtaposition. Bien mieux sans que jamais celle-ci ait même fortuitement existé. En effet, au XV<sup>e</sup> siècle le temps avait agi sur l'édifice du XIII<sup>e</sup> siècle, et celui-ci ne se présentait plus avec ses caractères primitifs. D'autre part quand le XVII<sup>e</sup> siècle s'est aperçu que le rêve du XV<sup>e</sup> siècle était devenu inexécutable, il s'est efforcé de rendre plus supportable, par le décor et l'ameublement, cet état transitoire devenu définitif. Il a étendu notamment sur les murs et les voûtes du chœur une luxueuse carapace de plâtras. Le restaurateur, au début du XX<sup>e</sup> siècle a fait tomber cette ornementation. Et la résurrection de l'ancien chœur du XIII<sup>e</sup> siècle a causé un émerveillement.

C'est alors que se placèrent les découvertes plus ou moins importantes de peintures murales dans le chœur. On mit cependant l'appareil complètement à nu ; on laissa apparentes les pierres taillées, et on recouvrit les autres parties où la nécessité du crépissage s'imposait, d'une couche de mortier épaisse d'un centimètre. Aveuglement voulu, solution baroque.

Depuis lors on a entamé la restauration de la nef. La ligne de conduite antérieure ne s'est point modifiée : on décida de décrépir les voûtes. Or, on vient de découvrir des peintures aussi bien sur les panneaux des voûtes, que sur les nervures et les arcs et sur les clefs des voûtes sculptées. On en a découvert aussi, paraît-il, dans une des basses-nefs. Ces peintures, qui sont, sans doute, du XVI<sup>e</sup> siècles, sont-elles belles et bien conservées ? Nous n'avons point de données sûres à cet égard. Mais leur présence établit, et cela nous suffit, que l'église était polychromée dès avant son achèvement complet, puisque celui-ci n'eut jamais lieu, et que, par conséquent, la polychromie était considérée comme l'accessoire obligé de l'architecture.

Que va-t-on faire maintenant ? Conservera-t-on la découverte, fera-t-elle l'objet d'une restauration ?

Quelqu'un a dit avec raison que décrépir la voûte serait désormais un méfait qui crierait

vengeance à l'archéologie. Nous avons montré bien souvent que ce serait une faute bien plus grave à l'endroit de l'art.

Si ce n'est ni pour l'art, ni pour la science qu'on dépouille nos monuments de leur décoration, par quel mobile est-ce donc, sinon par la plus obstinée des bêtises ?

A propos des peintures de Sainte-Walburge, nous posons une fois de plus la question : Restaurera-t-on ces peintures, les remplacera-t-on ? En de meilleurs termes : l'église sera-t-elle ou non décorée ?

Et dans la négative, quelle est la bonne raison archéologique ou esthétique qui s'oppose à la polychromie des églises ? Elle n'a jamais, que nous sachions, été produite quelque part.

ÉGÉE.

* *

DES PEINTURES MURALES ONT été découvertes récemment dans l'église de Dilbeek.

* *

ON SAIT QUE LES BATIMENTS DE l'ancienne abbaye Saint-Pierre, à Gand, subsistent, en grande partie, et servent à l'usage de casernes. Parmi ces restes importants se trouvent une partie du cloître et aussi l'ancien réfectoire, couvert en bardeaux. Ces derniers portent des peintures décoratives, qui, sans être de première valeur artistique, forment cependant, par leur ensemble, un très intéressant spécimen de décoration ancienne.

L'attention vient d'être, de nouveau, attirée sur ces vestiges par la nécessité dûment constatée de travaux de réfection.

B. P.

EXPOSITION DES ANCIENS ÉLÈVES DE L'ÉCOLE SAINT-LUC. — Au cours d'une réunion nombreuse d'anciens élèves de l'école Saint-Luc, de Gand, on s'est occupé de l'exposition prochaine, organisée par la Gilde de Saint-Luc et de Saint-Joseph.

M. Pierre Verhaegen a fait valoir que l'exposition devait faire mieux connaître au public les résultats obtenus dans tous les domaines de l'art par les artisans sortis des écoles Saint-Luc et établir entre ceux-ci une solidarité plus étroite. Il dépendra des adhérents que l'exposition de 1907 soit un succès ; il convient de n'envoyer que des objets de premier ordre.

Le R. F. Mathias, directeur de l'école de Gand, en appuyant ces observations, a exprimé, avec beaucoup de raison, le désir de voir exposer, entre autres, des objets simples, usuels, mais ayant un caractère d'art et conformes aux principes de l'école.

L'assemblée a décidé ensuite de composer le jury de sept membres : trois d'entre eux seraient désignés par les membres de la Gilde, les autres par le bureau ; un catalogue illustré des œuvres exposées sera publié avant l'ouverture de l'exposition, fixée au 31 mars 1907.

Le *Bulletin* désire vivement que cette exposition soit une complète réussite. Elle le sera, nous n'en doutons pas ; cependant nous aurions souhaité avec beaucoup de nos amis que les anciens élèves des écoles autres que celle de Gand eussent été explicitement invités. L'exposition, par leur concours, gagnerait évidemment en ampleur ; elle susciterait l'émulation, qui est un puissant agent de progrès. Enfin, il nous semble qu'à cette condition seulement le vœu de M. Pierre Verhaegen peut complètement se réaliser. A mieux se connaître, on s'estime davantage. Et cette estime réciproque provoquerait nécessairement l'affectueuse solidarité qui est dans les vœux de tous.

G. DY.



# LE RETABLE DU GRAND SÉMINAIRE DE MALINES.

ANNONÇANT la reproduction du retable peint par Rosier pour le Grand Séminaire de Malines, le *Bulletin* faisait remarquer combien rarement on recourait aujourd'hui à ce mode de décoration, si riche en lui-même et si conforme aussi à la tradition de la belle époque.

Il ne manque pas d'explications à cette désuétude regrettable et je ne crois pas inutile d'en souligner quelques-unes.

Je m'imagine tout d'abord que le peintre auquel on demanderait de composer un autel serait, sauf de rares exceptions, obligé de recourir à la collaboration de l'architecte ou du sculpteur, à l'une et à l'autre probablement. En fait, on trouvera fort peu d'artistes complets, capables de concevoir seuls et de conduire à bien une œuvre dans laquelle interviennent les divers modes d'interprétation de la pensée artistique. En principe, cette direction revient à l'architecte; en pratique, les chevaliers du tire-ligne manquent d'expérience et ont négligé d'étudier les relations de leur art avec celui des peintres.

Or, si le peintre choisi comme « maître de l'œuvre » ne pousse pas le désintéressement jusqu'à renoncer à en exécuter une partie importante, il est aisé de se représenter ce qui se passera quand les rôles seront autrement distribués.

L'architecte et le sculpteur peuvent se passer du peintre et le feront d'autant plus volontiers qu'ils prévoient qu'en recourant à son aide ils devront lui abandonner une part importante du succès.

C'est le cas de l'autel qui nous occupe.

Je ne crois pas cependant que Rosier eut rêvé pour ses toiles le cadre qui leur fut imposé.

Il ne dépendait pas de lui que les boiseries parussent moins maigres.

Un retable sculpté et polychromé eut convenu à ces moulurations serrées ; une peinture exige plus de simplicité. Ce qui prouve qu'un architecte, même de la réputation de Bilmeyer, n'est pas à l'abri des surprises quand il introduit, dans son œuvre, un élément qui ne lui est pas familier.

Il se peut, du reste, que, dans l'intention de Bilmeyer, quelques dorures doivent établir entre les toiles et le chêne sculpté une relation plus harmonieuse. J'irais même plus loin et je dorerais complètement la boiserie.

Vous trouvez, sans doute, que je m'arrête longtemps à parler du cadre, alors que je me suis proposé d'attirer votre attention sur les tableaux.

Vous auriez trois fois raison s'il s'agissait seulement de peintures ; mais, en somme, le cadre ici n'est pas l'accessoire du tableau, il fait partie intégrante de la construction. Le retable et l'autel ne doivent faire qu'un.

Il est regrettable que l'architecte n'ait pas

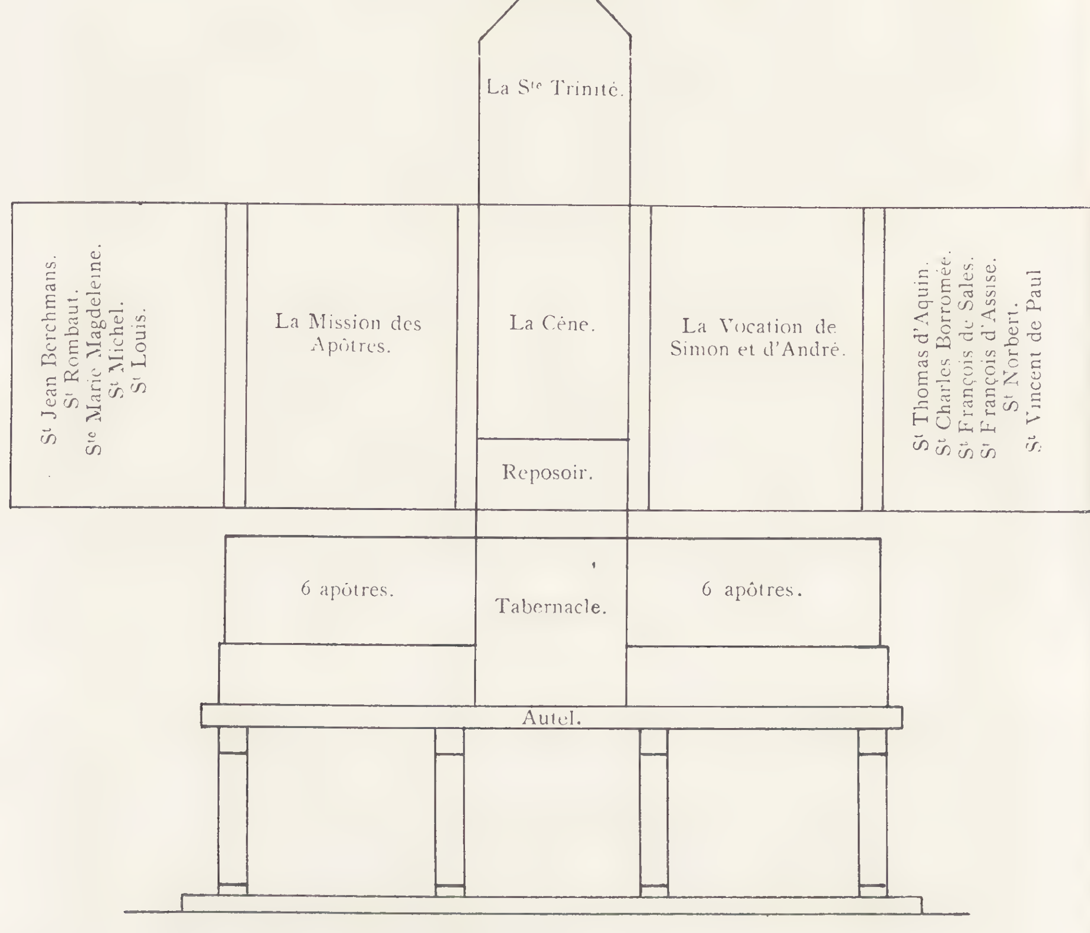



SCHÉMA DE L'AUTEL DU GRAND SÉMINAIRE DE MALINES.

pleinement réussi à réaliser, dans des proportions plus harmonieuses, l'admirable programme iconographique qu'il a conçu.

Je me hâte d'ajouter que le problème présentait une difficulté très grande sur laquelle je veux insister parce qu'elle explique, elle aussi, la rareté des retables peints de notre époque.

L'usage liturgique de placer sur chaque autel un tabernacle est devenu un sérieux obstacle à l'exécution d'un triptyque. Cet obstacle n'est pas insurmontable, mais on renonce fréquemment à le vaincre, surtout quand, au milieu de l'autel, comme c'est ici le cas, il faut prévoir non seulement un tabernacle mais encore un reposoir. Dès lors, le poliptyque s'impose avec cet inconvénient très grave qu'il n'y a plus de panneau central pour sauvegarder l'unité.

Ce n'était pas trop de tout le talent de Rosier pour triompher de cette nouvelle difficulté et ce n'est pas le moindre mérite de sa composition d'y avoir réussi.

Le moyen : c'est un fond de paysage qui relie entre elles les quatre parties du retable.

Ce principe admis, il s'agissait d'en éviter




PEINT PAR M. ROSIER.

VOLET DU RETABLE D'AUTEL DU GRAND SÉMINAIRE DE MALINES. SAINTS PROTECTEURS.

l'écueil en établissant une distinction bien nette entre les volets et les tableaux, d'autant plus que ceux-ci représentent des scènes bibliques, notamment « la vocation de Simon et d'André » et « la Mission des Apôtres », tandis que les volets sont consacrés aux images des saints patrons de l'établissement et de la ville de Malines.

Tel autre artiste eut divisé les volets en autant de niches que de saints et n'eut pas manqué d'exemples pour justifier archéologiquement cette solution simpliste. J'eusse été le premier à le conseiller s'il s'était agi, par exemple, de l'autel principal d'une église et d'un vaste retable à multiples volets. Mais ici la surface disponible et le grand nombre de figures demandées eussent contrarié ce dessein.

Il fallait absolument grouper les personnages, quoiqu'ils aient vécu à des époques différentes.

L'étude des primitifs a bien servi l'érudit directeur de l'Académie de Malines. Il a, dans les volets, dessiné les arcades d'un cloître entre lesquelles le paysage lointain des tableaux ne s'aperçoit que dans le haut. Les figures de saints occupent tout le premier plan du cloître dallé ; les scènes bibliques se passent en plein air et cette différence de lumière suffit à maintenir la subordination des volets à l'égard des tableaux.

Cependant, il ne suffisait pas encore de peindre des tableaux qui figurent avec honneur dans l'inventaire artistique du diocèse. Leur destination précise commandait une considération à laquelle n'est pas soumis l'auteur d'un tableau de chevalet, ni même celui qui ambitionne l'hospitalité d'un Musée. A celui qui placera la toile de la faire valoir.

Ici, la place est imposée d'avance et, qui plus est, le spectateur ne se mettra pas où il veut.

Le caractère décoratif de l'œuvre devient une condition indispensable de succès.

Certes, le tableau de retable ne suit pas absolument les règles de la fresque ; mais encore son immobilisation oblige-t-elle l'artiste à prévoir, tout comme pour une peinture décorative à grande échelle, l'effet qu'il produira à l'endroit déterminé par son emplacement et à la distance d'où l'on peut légitimement exiger qu'il soit, non seulement aperçu, mais bien vu et que, par son adaptation, il ait le caractère d'une application mobilière.

Or, le recul obligé dans une chapelle assez importante est normalement plus considérable que la distance à laquelle on se placerait pour considérer un tableau quelconque de cette dimension.

Il y avait là une difficulté dont l'artiste s'est beaucoup mieux tiré que la plupart des peintres modernes qui ont abordé ce genre. Je l'opposerais même à plus d'un maître du XV[e] siècle, dont il faut s'approcher de très près, pour démêler la pensée dans l'excessive accumulation de détails très précieux. Il est vrai que ces peintres travaillaient pour des chapelles plus petites encore, et moins bien éclairées que celle du grand séminaire.

Les anciens retables devaient être vus de près ; celui-ci suppose un recul plus grand, pas tel, cependant, que la technique propre au tableau doive être interdite. En effet, un seul autel occupe le sanctuaire, deux

vastes tribunes suppléent à l'exiguité de la chapelle, qu'on serait tenté de supposer plus importante, eu égard à la population de l'établissement.

Pourtant, si cette circonstance de fait dispensait l'artiste d'une rigoureuse stylisation du dessin, cette dernière n'eût pas nui à son œuvre; elle eût contribué à l'idéalisation des figures, elle eût réalisé cette beauté très chrétienne que nos artistes contemporains ont tant de peine à s'assimiler.

Mais, n'est-ce point trop demander à un moderne et à un Flamand qui doit lutter, pour atteindre ce but, contre son éducation artistique d'abord — et, à ce point de vue, Rosier nous donne les plus grandes espérances — ensuite, contre le tempérament national, dont nos maîtres primitifs eux-mêmes trahissent le côté faible : le réalisme ou, plus exactement, le naturisme?

Rosier caractériserait peut-être son œuvre religieuse comme une transaction entre l'idéal religieux et la peinture moderne. Pour moi, je me plairais plutôt à y voir une transition entre les errements académiques et cet idéal, toujours irréalisé, d'un art aussi chrétien que moderne.

Cet idéal sera-t-il toujours une chimère?

Rosier s'en rapprochera-t-il un jour?

Le baron Bethune aura-t-il un successeur qui franchisse le pas?

Ou, encore, un préraphaëlite catholique trouvera-t-il la solution du problème?

Que je voudrais admirer l'œuvre maîtresse qui donne la réponse triomphante!

Un retable d'autel est, plus que toute autre, la forme sous laquelle se révélera cette conquête de l'art chrétien, parce que, sans se confondre avec le tableau, elle s'apparente cependant avec lui et que, d'autre part, elle n'est pas soumise à toutes les exigences de la synthèse purement décorative.

L'artiste peut, dans ce genre, se subordonner entièrement au mystique, et la technique ne demande pas autre chose que ce que l'idéalisation conseille.

Ni la fresque ni la peinture décorative ne donnent cette juste mesure, que ne permettent non plus la miniature ou le simple tableau religieux.

Il est juste d'ajouter que cette œuvre idéale répondrait à un autre programme que celui imposé à Rosier. La religion offre des sujets qui se prêtent mieux que celui-ci au mysticisme dans l'art.

Ces réserves faites, j'en reviens à la technique du peintre pour attirer l'attention sur la manière dont il s'y est pris pour donner à ses toiles un caractère suffisamment décoratif.

J'espère mieux faire comprendre ma pensée, l'importance de cette mise au point, si je puis m'exprimer ainsi, en attirant l'attention sur les moyens auxquels recourt l'affichiste pour vaincre, à la fois, la distance et le plein air. Le peintre est tenu à des moyens plus délicats que les cernés et les tons crus vigoureusement opposés.

Mais, aussi bien qu'à l'affichiste, le problème de l'emplacement se pose au peintre du retable, avec cette difficulté en plus qu'il ne peut être question ici des procédés conventionnels que l'on permet au premier.

Rosier a résolu la question avec un tact subtil qui, à première vue, laisse à peine soupçonner qu'il se la soit posée.



PANNEAU DU RETABLE D'AUTEL
DU GRAND SÉMINAIRE DE MALINES.
LA MISSION DES APOTRES.

PEINT PAR M. ROSIER.




PEINT PAR M. ROSIER.

PANNEAU DU RETABLE D'AUTEL
DU GRAND SÉMINAIRE DE MALINES.
LA VOCATION DE SIMON ET D'ANDRÉ.

Quand on y regarde de plus près, on comprend les motifs qui ont déterminé le choix des couleurs, habilement opposées, afin que, sans se heurter, elles se fassent mutuellement valoir, et une certaine stylisation trop modérée du dessin qui, sans dureté, silhouette les figures sur les fonds.

- Ficelles ! dira-t-on. Eh ! oui; mais il y a ficelle et ficelle ; il y a surtout la manière de s'en servir.

Il en est de l'artiste comme du joueur de marionnettes. Il ne doit pas être question de supprimer les ficelles, mais de leur faire donner tout ce qu'elles peuvent et... de ne pas les embrouiller.

Certains primitifs ont résolu le même problème par des moyens plus conventionnels qu'il serait intéressant d'étudier.

Rosier a réussi en dissimulant les ficelles; je n'oserais conseiller à tout le monde d'en faire autant : un franc aveu vaut mieux qu'une dissimulation maladroite.

Satisfait au point de vue technique, le chrétien eut une préoccupation supérieure : la sublime destination de son œuvre. Il importait de toujours ramener l'attention du spectateur vers le centre de l'autel. Tout en respectant l'iconographie propre à chaque personnage, Rosier les a disposés de telle façon que les attitudes, les expressions parussent visiblement inspirées par la proximité du tabernacle et le regard, comme la pensée du spectateur, suit inconsciemment l'impulsion.

On n'attendait pas moins de l'auteur du chemin de croix de Lanaeken.

Il a prouvé, une fois de plus, que la peinture moderne est loin d'être inconciliable avec l'architecture médiévale et qu'avec un tout autre tempérament nos contemporains peuvent aborder le véritable art, l'art pour l'enseignement et l'édification, l'art chrétien.

Seulement, ils sont rares les artistes qu'une habileté technique consommée rend assez maîtres de leur pinceau pour s'approprier, des anciens, tout juste ce qu'il faut pour ne pas tomber dans l'archéologie servile et pour enlever au réalisme moderne cet excès de matérialité indigne de l'Autel.

Cette sensibilité délicate caractérise l'œuvre de Rosier, qui est nature et religion. Les gravures qui accompagnent cet article montreront mieux que je ne pourrais le décrire comment, tout en satisfaisant la plus sévère critique par le parfait équilibre entre les deux sujets, l'artiste s'est soigneusement abstenu de compliquer ses tableaux d'éléments qui pourraient enlever quelque chose à leur spiritualité ou même d'accessoires qui prêtent à la distraction.

C'est de la bonne peinture, c'est de l'art religieux.

D'ailleurs, s'il faut faire quelque réserves quant à la partie architecturale dont l'auteur, à mon sens, a trop cherché à se rapprocher des modèles, il convient d'insister sur la grande valeur du programme général, admirablement conçu en vue de la destination spéciale de l'autel du Grand Séminaire de Malines.

Mieux que par une description, le schéma placé en tête de cet article (p. 228) fera ressortir le mérite de cette composition.

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.




PEINT PAR M. ROSIER.

VOLET DU RETABLE D'AUTEL DU GRAND SÉMINAIRE DE MALINES. SAINTS PROTECTEURS.

# FERRONNERIES A L'ÉGLISE PAROISSIALE DE BEERSEL (BRABANT).

## PAGE D'ALBUM.

*C'est ordinairement le crayon à la main que se promènent : archéologues, artistes ouvriers. Au cours de leurs excursions, que de notes pratiques d'art ne peuvent-ils pas glaner. Beaucoup, parmi eux, se sont ainsi constitué d'importantes et remarquables collections de relevés d'objets d'art ancien qui leur sont d'un grand appoint, comme documentation, pour leurs besoins professionnels quotidiens.*

*Un de nos abonnés, ami sincère du* Bulletin, *n'est pas resté sourd au vœu que nous exprimions dans un de nos derniers numéros, et nous a transmis la page d'album ci-contre, en l'accompagnant de quelques renseignements. Nous nous faisons un plaisir de mettre ceux-ci et celle-là sous les yeux de nos lecteurs. Nous souhaitons vivement que de telles communications nous arrivent avec abondance ; elles seront toujours bien accueillies, parce qu'elles sont du plus haut intérêt pour nous tous, esthètes, archéologues ou praticiens.*

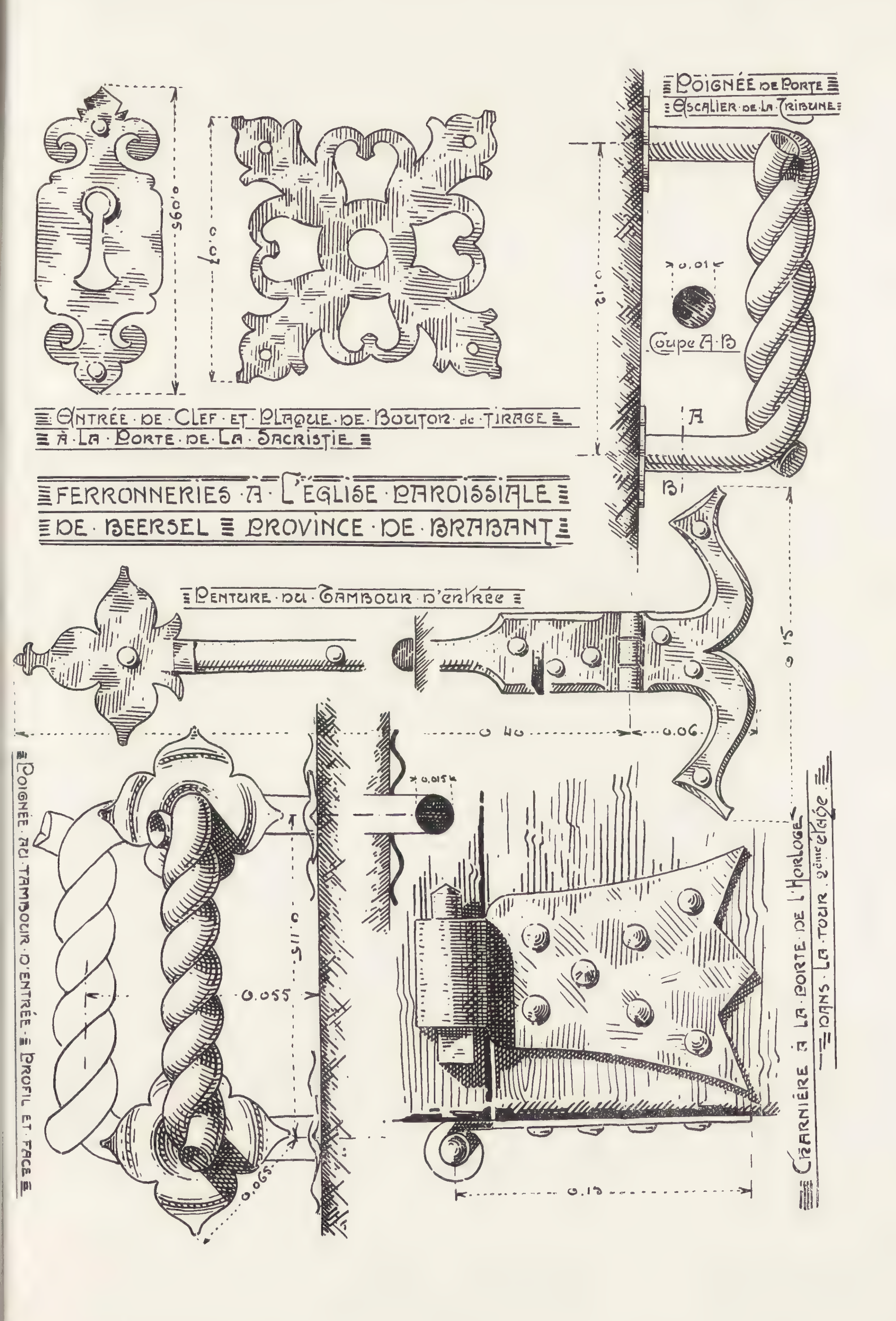
*De maintes parts, on nous a exprimé le désir de voir, de temps à autre, publier, par notre organe, des documents de ce genre. Nous saisissons la circonstance pour donner satisfaction à ces excellents désirs.*

⁂

'ÉGLISE assez banale de Beersel, à deux lieues de Bruxelles, n'a conservé, de son ancienne construction, qu'une partie assez importante de son clocher qui date du XVI^e^ siècle. Cette tour est coupée dans sa hauteur par le plancher, assez bas, de la tribune de l'orgue, dont la construction ne remonte qu'à la fin du XVIII^e^ siècle. Elle est couronnée par une belle voûte dont les nervures retombent sur des culs-de-lampe moulurés supportant, jeté librement sur leur face principale, un écu plat qui ne porte aucune trace de relief et qui, certainement, dans ses beaux jours d'antan, a été peint et doré. La clef qui arrête ces nervures est des plus intéressantes et originales. Elle porte, bien conservées, en sculpture, les armes du seigneur de Beersel. La polychromie ancienne de cette clef, quelque peu défraîchie, est cependant encore bien lisible et d'une patine curieuse et agréable.

A l'entrée de la tour, qui n'est séparée de la nef par aucune clôture, se trouve, sous le plancher de la tribune, un très beau et très curieux tambour en bois de chêne, du XVI^e^ siècle, en bon état de conservation. Sa construction et son ornementation en font un bon et rare exemple de clôture ancienne.

Un beau bénitier et des fonts baptismaux, tous deux en pierre, décorés des armes du seigneur de l'endroit, sont également deux monuments archéologiques dignes de tenter



FERRONNERIES À L'EGLISE PAROISSIALE DE BEERSEL PROVINCE DE BRABANT
ENTRÉE DE CLEF ET PLAQUE DE BOUTON de TIRAGE À LA PORTE DE LA SACRISTIE
POIGNÉE DE PORTE ESCALIER DE LA TRIBUNE
Coupe A-B
PENTURE DU TAMBOUR D'ENTRÉE
POIGNÉE AU TAMBOUR D'ENTRÉE PROFIL ET FACE
CHARNIÈRE À LA PORTE DE L'HORLOGE DANS LA TOUR 2ème ÉTAGE
0.095
0.07
0.12
0.01
0.15
0.40
0.06
0.015
0.115
0.055
0.065
0.13
A
B

le crayon de l'artiste et de l'ouvrier d'art.

Au transept gauche, en une excavation réservée dans la muraille lors de la reconstruction, sont placées debout deux magnifiques figures en pied. Avec les dais qui les surmontent, elles sont les seuls vestiges de l'ancien monument funéraire qui recouvrait les restes mortels d'un seigneur de Beersel et de sa femme.

A noter encore, dans le chœur, derrière des boiseries sans grand mérite, une belle et simple crédence, ou piscine, en ogive redentée. Puis, à l'extérieur, à la base de la flèche de la tour et sur la toiture du chœur, de belles et délicates croix en fer forgé du tempérament de celles publiées jadis par le *Bulletin* [1].

En dehors de ces morceaux, derniers souvenirs d'une grandeur passée, se trouvent, disséminées un peu partout, dans l'église, dans la tour, à la sacristie, des pièces de métier qui sont loin d'être dépourvues d'intérêt professionnel et de sentiment artistique de bonne tradition.

La feuille ci-jointe donne quelques-uns de ces sujets, recueillis presque au hasard parmi les croquis relevés, ces temps derniers, dans une courte visite à l'église de Beersel.

L'entrée de clef et la plaque de pommeau datent du XVIII^e siècle, et garnissent la porte donnant accès du chœur à la sacristie.

La poignée de porte de l'escalier de la tribune est d'une conception analogue à celle du tambour d'entrée figurée plus bas. Elle offre cependant une particularité dans les rosettes d'applique, en tôle, qui, contrairement à celles de cette dernière, ne sont pas repoussées.

Du tambour d'entrée est aussi la penture-charnière qui occupe le milieu de la feuille. Plusieurs autres, identiques, sont en bon service aux diverses portes du tambour.

Enfin, plus robuste de constitution et d'impression est la charnière de la caisse d'horloge du haut de la tour, au-dessus de la voûte. Elle montre un bel exemple de simplicité, d'élégance et de force dont, en n'importe quel élément, peut se revêtir, sans fatigue ni recherche exagérée, le fer consciencieusement forgé par un praticien amoureux de l'art et de son métier.

F. F.

# LA CATHÉDRALE DE SAINT-BAVON A HAARLEM [2].



PRÈS cette description d'ensemble, passons en revue, d'une façon détaillée, toutes les parties de l'édifice avec leur construction et leur décoration.

Malgré le caractère d'unité qui distingue le monument, nous y trouvons quatre grandes subdivisions, ayant chacune un cachet particulier et s'accusant à l'intérieur et à l'extérieur. C'est tout d'abord le sanctuaire proprement dit, entourant le maître-autel, puis le chœur des prêtres, le déam-

1. Voir *Bulletin*, 5^e année, p. 348.

2. Voir *Bulletin*, nov. 1906, p. 142.



LA CATHÉDRALE SAINT-BAVON A HAARLEM.
VUE DU NORD-EST.

bulatoire avec ses chapelles et, enfin, l'église réservée aux fidèles.

Analysons brièvement ces diverses parties :

### Le Sanctuaire.

Si l'on n'y regarde que superficiellement, la disposition du sanctuaire de Haarlem paraît imitée fidèlement de celle des grandes cathédrales françaises du XIII^e siècle ou des églises flamandes du XV^e siècle : chevet polygonal porté sur des colonnes, circuit bordé de chapelles rayonnantes.

En fait, cependant, la différence avec ce plan classique est assez sensible.

Tout d'abord, l'hémicycle qui entoure l'autel est clairement accusé, à l'extérieur, par la différence de hauteur avec le reste du chœur. Puis, au lieu de la forme polygonale, l'architecte a adopté le plan semicirculaire et il a donné à tous les éléments de la construction une forme ramassée et arrondie qui s'accorde bien avec les matériaux mis en œuvre, avec la conception d'ensemble du monument et avec les exigences du climat du Nord.

Quant à la disposition intérieure, elle présente aussi des particularités qu'il importe de mettre en relief et que les dessins reproduits plus loin feront ressortir.

Le sanctuaire proprement dit est séparé du reste du chœur par plusieurs marches, indiquant une destination distincte : celle du lieu auguste où s'accomplit le Sacrifice, par les mains d'un successeur des apôtres. Sept arcades portées sur des colonnes accouplées en granit de Norvège s'ouvrent sur le déambulatoire ; leurs bases reposent sur un stylobate continu.

Dans les églises françaises et belges, la distinction est moins évidente entre les deux parties du chœur : le polygone de

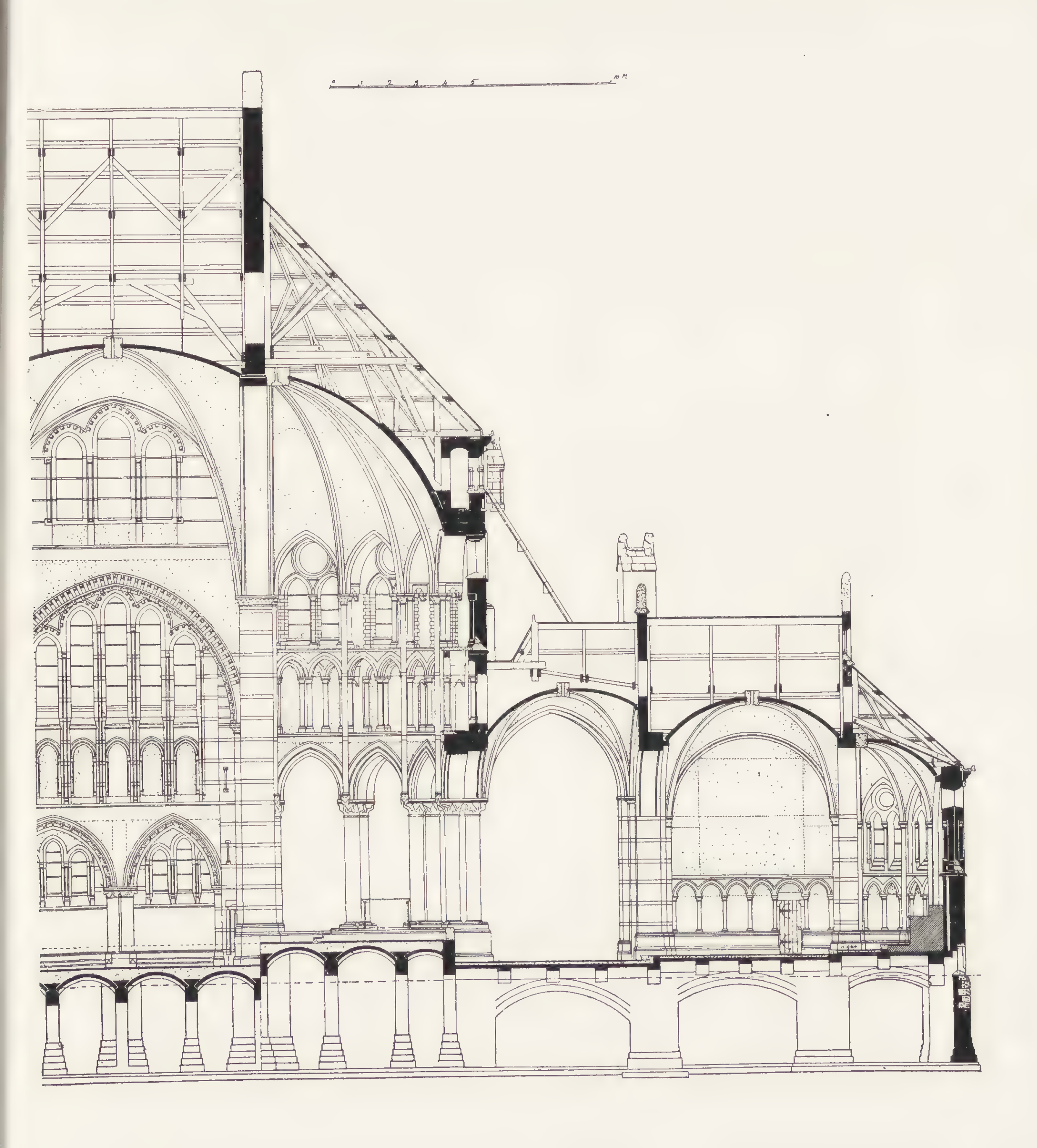


AMORTISSEMENT D'UN CONTREFORT DE L'ABSIDE. AIGLE

l'abside s'adapte insensiblement aux travées droites ; l'unique différence se trouve dans le plus grand rapprochement des piliers.

Ici l'hémicycle est une construction presque indépendante, ayant un mode de suspension différent, que rappelle un peu le chœur de certaines basiliques romanes, et qui a l'avantage de bien accuser aussi à l'intérieur la destination spéciale.

Au-dessus des arcades circule une galerie ajourée, portée par de sveltes colonnettes ;




LA CATHÉDRALE SAINT-BAVON A HAARLEM. COUPE LONGITUDINALE DANS LE SANCTUAIRE, LE DÉAMBULATOIRE ET LA CHAPELLE DE LA SAINTE-VIERGE.

puis vient la rangée des fenêtres supérieures géminées, précédée, elle aussi, d'une galerie. Enfin, un troisième passage, établi sous la toiture, donne vue sur l'extérieur, à la mode des absides rhénanes.



AMORTISSEMENT D'UN CONTREFORT DE L'ASIDE. TAUPE.

Des chapiteaux partent des colonnettes de granit supportant les nervures. La voûte, à la façon des anciennes calottes en cul-de-four, pénètre dans le triangle de la toiture dont la charpente est retroussée.

Deux escaliers à vis, situés aux naissances de l'hémicycle, conduisent aux divers étages de galeries.

Les murs ne sont pas renforcés par des arcs-boutants proprement dits, mais par des contreforts en talus, simples, reposant sur les doubleaux et venant s'amortir aux massifs qui séparent les chapelles rayonnantes.

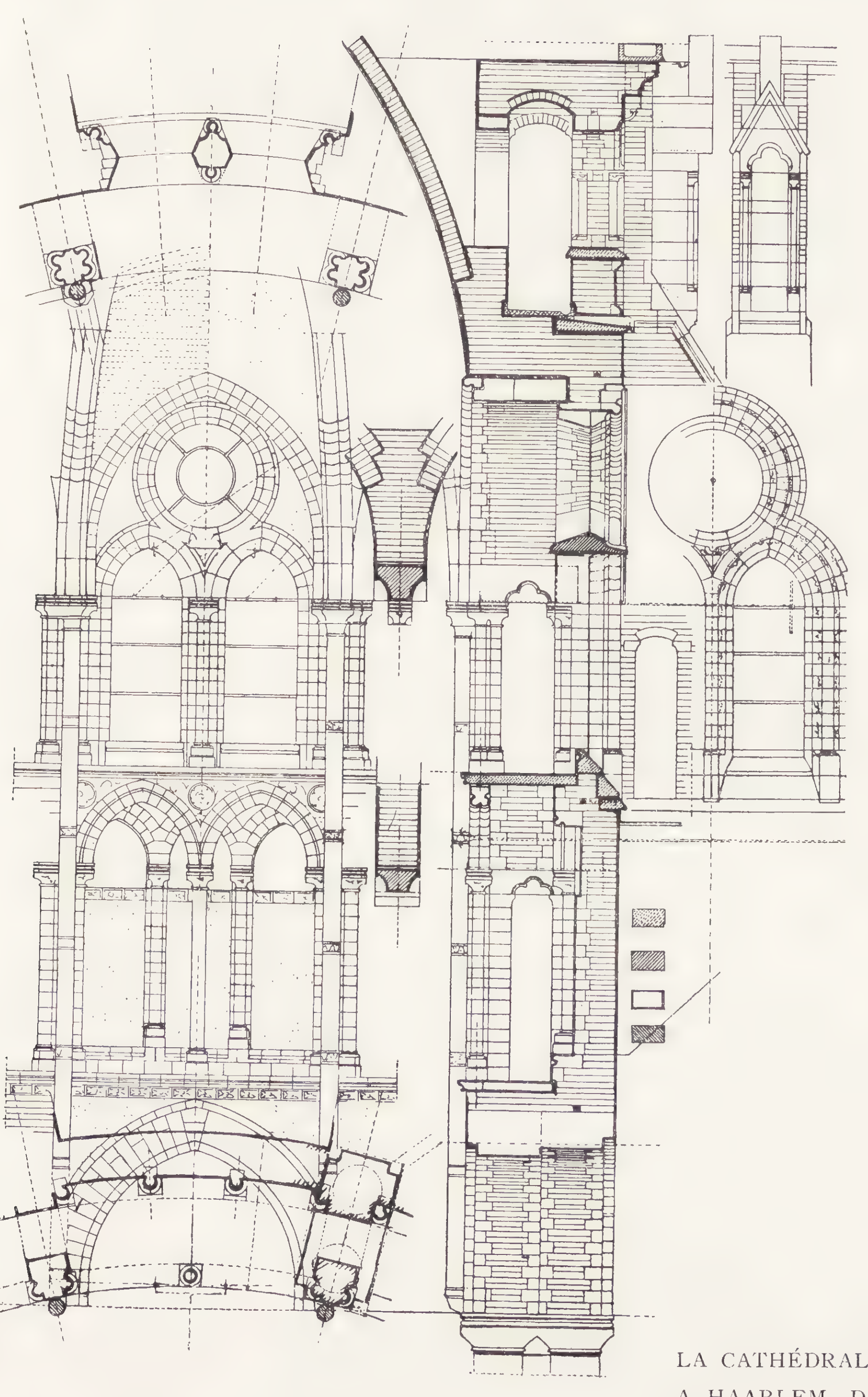
La construction de cette partie est très soignée. Nous en donnons une coupe détaillée, dressée par l'architecte.

Nous lui reprocherions seulement d'y avoir exagéré l'allure trapue qui est propre à tout l'édifice. A l'intérieur surtout, ce caractère nous a frappé. La distinction entre le sanctuaire et le reste de l'église semble trop radicale, au point qu'aucune ligne ni aucune hauteur ne correspondent. La grande cause de cet aspect écrasé est peut-être dans le fait, énoncé tout à l'heure, de la pénétration des voûtes dans la charpente. Nous sommes habitués à voir les architectes gothiques mettre les sommets des formerets à la hauteur des clefs de voûte. Et, cette voûte-ci, espèce de cul-de-four articulé, nous paraît écraser, de sa masse sombre, les autres étages, peut-être trop nombreux, de l'hémicycle. Vue vers le chœur, l'église paraît en effet moins élevée que vers l'ouest.

En revanche, dans les divers éléments de cette partie, se déroule une décoration d'une grande richesse et d'un symbolisme admirable.

L'église chrétienne est autre chose qu'un amoncellement savant de pierres, destiné à l'exercice du culte comme un entrepôt l'est à la conservation des marchandises. L'art religieux vise avec raison à un but plus élevé : parler au cœur et à l'âme du chrétien, et faire de l'édifice, comme dit un auteur, « une harmonieuse prière dont chaque pierre est un mot ».

De tous temps, on s'est servi de signes



LA CATHÉDRALE SAINT-BAVON A HAARLEM. DÉTAILS DE LA CONSTRUCTION DE L'ABSIDE.



AMORTISSEMENT D'UN CONTREFORT DE L'ABSIDE. PÉCHEUR PÉNITENT.

matériels pour rappeler des idées immatérielles, qui ont avec eux une connexion naturelle ou conventionnelle. Il y a longtemps que la croix est le signe du chrétien, et le sceptre l'emblème de la royauté. Le moyen âge a poussé très loin l'usage du symbolisme et, tant en Occident qu'en Orient, le fidèle illettré s'instruisait des vérités de la foi en parcourant des yeux les parois de son église. Aussi, est-ce bien à tort que la Renaissance prit prétexte de quelques excès de la décoration imagée pour en supprimer l'usage, ou plutôt pour remplacer les beaux emblèmes chrétiens par les urnes, les sabliers, les torches et les serpents du paganisme.

Parmi les modernes qui ont fait des efforts pour rendre au symbolisme sa place dans l'art, MM. Cuypers peuvent être mis au premier rang. La cathédrale de Haarlem est, sous ce rapport, un modèle.

Le symbolisme est, il est vrai, d'un emploi délicat, et il faut y tenir compte, notamment, de la tournure d'esprit des spectateurs. Il est probable, par exemple, que certaines interprétations, fort goûtées des catholiques hollandais, le seraient moins par le public belge, plus sceptique et plus frondeur. Peut-être l'un ou l'autre trait symbolique de Haarlem est-il dans ce cas; mais ce n'est point un motif pour en omettre la description. Nous voulons surtout attirer l'attention de nos architectes sur les principes et la méthode qui ont présidé à la conception de l'ensemble, car, sous ce rapport, l'œuvre de MM. Cuypers est sans doute le plus bel essai qui ait été tenté à notre époque.

Une idée d'ensemble, aussi touchante que féconde, préside au cycle iconographique du sanctuaire. C'est *l'action divine de l'Esprit-Saint sur l'Église du Christ* et la communication de ses dons aux fidèles, par le moyen de la messe et des autres fonctions liturgiques qui se déroulent dans le chœur d'une cathédrale. La disposition des membres constructifs, les sculptures, la décoration polychrome des vitraux et des mosaïques dépeignent cette action divine de la façon la plus éloquente.

Comme nous l'avons dit, l'hémicycle qui encadre le maître-autel se divise en sept travées étroites. Cette division septénaire renferme un symbolisme frappant. Car c'est principalement par ses *sept dons* que l'Esprit s'est manifesté dans l'Église. D'autre part,

nous basant sur l'esprit d'adoption d'enfants de Dieu, nous crions à Dieu, d'après saint Paul, *Abba Pater* [1], et notre prière se concrétise dans les *sept demandes* du *Pater*. Enfin, le Père Éternel nous répond à cette septuple prière par sept moyens souverains de salut : *les sacrements.*

Ces trois groupes d'idées sont représentés d'une manière expressive et originale dans les verrières multicolores de l'abside.

Ils le sont, non par des symboles abstraits, mais par des faits concrets tirés de trois domaines différents : l'Ancien Testament, le Nouveau Testament et l'Histoire des Origines chrétiennes des Pays-Bas. Chacune des deux lancettes et l'oculus dont se composent les fenêtres représentent l'un de ces événements [2].

En commençant du côté de l'Évangile, on trouve dans les lancettes de gauche les dons du Saint-Esprit ; dans celles de droite, les demandes du *Pater,* et dans l'œil-de-bœuf, les sacrements.

En voici le détail :

PREMIÈRE FENÊTRE A GAUCHE :

*L'esprit de la crainte de Dieu* est représenté par la scène d'Abraham sacrifiant son fils unique avec, comme légende, la parole de l'ange : *Nunc cognovi quia times Deum.*

Dans la lancette de droite la demande du *Pater* « que votre nom soit sanctifié » est représentée par la naissance du Christ avec le chant des anges : *Gloria in excelsis Deo.*

Dans le médaillon supérieur on voit le sacrement de l'ordre : le sacre épiscopal de saint Willibrord.

1. *Rom.*, VIII, 15.

2. Ces vitraux sont l'œuvre de M. Dobbelaere de Bruges.

DEUXIÈME FENÊTRE :

1° *L'esprit de piété :* Moïse et sa sœur Marie chantant les louanges de Dieu après le passage de la mer Rouge ;

2° *Que votre règne arrive :* Le Christ est baptisé dans le Jourdain par saint Jean qui dit à ses disciples : Le royaume de Dieu approche ;

3° *Le baptême* administré par saint Wulfram au païen Ovon qu'il vient de ressusciter.

TROISIÈME FENÊTRE :

1° *L'esprit de science :* Job reçoit l'annonce de tous les maux qui s'abattent sur



AMORTISSEMENT D'UN CONTREFORT DE L'ABSIDE. AIGLON.

lui ; il déchire ses habits et adore Dieu en disant : Il est arrivé comme le Seigneur l'avait ordonné ;

2° *Que votre volonté soit faite :* Le Christ expliquant la parabole du semeur et disant à ses disciples : Ceux-ci conservent la parole de Dieu dans leur cœur et portent des fruits en patience ;

3° *La confirmation :* Saint Boniface est massacré par les païens au moment où il administrait le sacrement de confirmation.

QUATRIÈME FENÊTRE :

1° *L'esprit de force :* Elie, près du ruisseau Cison, avec, à ses pieds, les cadavres des prêtres de Baal ;

2° *Donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien :* Le Christ, montrant les oiseaux du ciel à ses disciples, leur dit : Votre Père qui est dans les cieux les nourrit ;

3° *Le Saint-Sacrement de l'autel :* Les deux saints Ewald se servant mutuellement la messe dans une chaumière.

CINQUIÈME FENÊTRE :

1° *L'esprit de conseil :* David, en fuite devant Absalom, défend à Abisaï de tuer Semeï qui l'insulte, en disant : Laissez-le me maudire selon l'ordre de Dieu ;

2° *Pardonnez-nous nos offenses :* Le Christ, à table chez Simon le Lépreux, dit à la pécheresse : Vos péchés vous sont remis ;

3° *La Pénitence :* Pépin de Herstal, revêtu d'un cilice, se confessant à saint Wiron.

SIXIÈME FENÊTRE :

1° *L'esprit d'intelligence :* Judith, au moment de quitter la ville de Béthulie avec sa suivante, conseille aux prêtres de prier ;

2° *Ne nous faites point tomber en tentation :* Jésus, s'adressant à ses disciples au Jardin des Oliviers, leur dit : Veillez et priez, afin de ne point tomber en tentation;

3° *L'extrême-onction* administrée à sainte Berlinde.

SEPTIÈME FENÊTRE :

1° *L'esprit de sagesse :* Exhortations de la mère des Macchabées à son fils cadet : La mère remplie de sagesse exhortait ses enfants [1] ;

2. *Délivrez-nous du mal :* Résurrection de Notre Seigneur : Celui que Dieu ressuscita, le délivrant des douleurs de la mort [2] ;

3° *Le mariage* de saint Bavon.

Tel est le poème dont chaque verrière du chœur est une strophe.

On le voit, le rapprochement de ces trois ordres d'idées est des plus féconds. Il n'a, du reste, pas été créé de toutes pièces par les auteurs du plan. Saint Thomas d'Aquin, dans son commentaire de l'Oraison dominicale, fait déjà ces parallèles de chaque demande avec un des dons du Saint-Esprit [3].

Mais, nous ne sommes qu'à la première page du livre ; l'allégorie s'attache à chacun des éléments de la construction.

Car l'Esprit-Saint se manifeste encore dans l'âme fidèle par les douze fruits dont parle saint Paul dans l'épître aux Galates [4] et qui sont représentés, par les fruits matériels correspondants, dans la sculpture des

1. 2 Mach., VII
2. *Act.* II, 24.
3. *Summa Theolog.*, 2ae 2a, 83, 9
4. V. 22.

douze chapiteaux couronnant les six couples de colonnes :

| | |
|---|---|
| 1° charité : | la grenade ; |
| 2° joie : | la grappe de raisin; |
| 3° paix : | l'olive ; |
| 4° patience : | la noix ; |
| 5° longanimité : | la datte ; |
| 6° bonté : | la noix de coco ; |
| 7° bienveillance : | la pomme; |
| 8° mansuétude : | la mûre ; |
| 9° fidélité : | la figue ; |
| 10° modestie : | la baie de myrte ; |
| 11° continence : | la baie de cyprès; |
| 12° chasteté : | le fruit du cèdre. |

A ces douze fruits de l'Esprit-Saint, sont opposés directement les six péchés qui s'attaquent à la troisième personne de la Sainte-Trinité. Aussi ces crimes, sous la forme de monstres à l'aspect repoussant, sont-ils sculptés dans les six socles jumeaux qui supportent les colonnes de granit. Ils paraissent de la sorte vaincus et écrasés par les vertus. Le *désespoir* est figuré par un monstre à tête humaine, menaçant de ses griffes la croix du Christ. La *présomption* se brûle les ailes au feu de la justice divine. L'*impugnation de la vérité révélée,* sous les traits d'un dragon, s'efforce d'éteindre de ses griffes la flamme de la doctrine, tandis que l'*envie* des biens spirituels d'autrui effeuille la rose de l'amour divin. Sous les traits d'un porc, *l'obstination dans le péché* se vautre dans la boue et l'*impénitence finale,* sous les dehors d'un chien furieux, menace de ses crocs l'Agneau de Dieu qui enlève les péchés du monde.

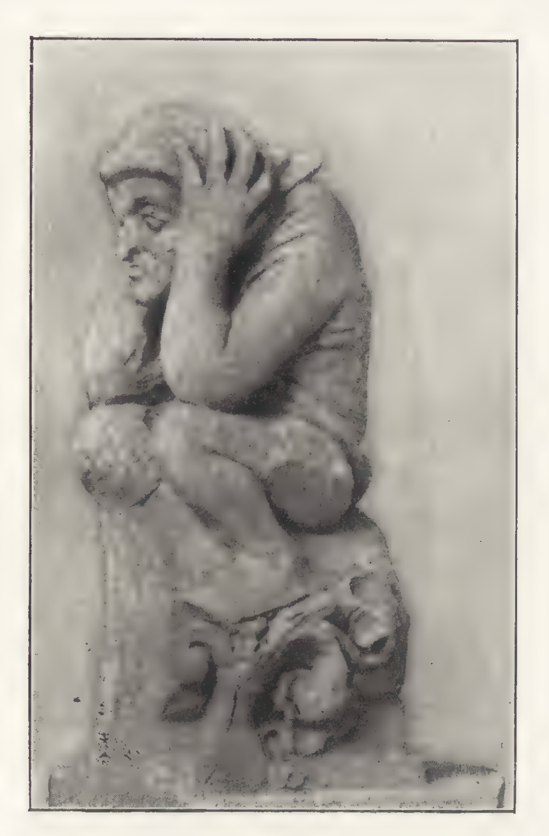


AMORTISSEMENT D'UN CONTREFORT DE L'ABSIDE. SINGE FANTASTIQUE.

Mais cette « Somme » en pierre n'expose pas seulement la *théorie* de la doctrine chrétienne concernant l'Esprit-Saint, elle indique aussi aux fidèles les *moyens* aptes à acquérir ses dons et à conserver ses fruits en nous.

Les colonnettes s'élançant au-dessus des grandes piles jusqu'aux voûtes représentent ces moyens dans leurs chapiteaux : c'est la *pureté du cœur* figurée par le lis, c'est la *mortification de la chair,* symbolisée par la myrrhe.

La prière enfin, le moyen souverain, sera figurée d'une façon frappante dans les mosaïques qui doivent décorer l'espace au-dessus des colonnes et des colonnettes. Cette prière est double : c'est tout d'abord celle que l'Église adresse au Saint-Esprit dans les



AMORTISSEMENT D'UN CONTREFORT DE L'ABSIDE. PÉCHEUR PÉNITENT.

deux hymnes que sa liturgie lui consacre : le *Veni Creator* et le *Veni Sancte Spiritus*, dont respectivement la première strophe, soit sept vers, se déroule dans chaque travée. C'est ensuite la prière liturgique proprement dite, qui se fait principalement dans le chœur des cathédrales : l'office canonique. Cet office varie d'après les sept jours de la semaine et d'après les sept heures principales de la journée.

Chaque jour, en effet, nous rappelle un mystère ou une dévotion particulière. Le dimanche est consacré à la Sainte-Trinité, le lundi aux saints Anges, le mardi aux saints Apôtres, le mercredi à saint Joseph, le jeudi rappelle le souvenir du Saint-Sacrement de l'autel. Les vendredi et samedi honorent respectivement la Passion du Sauveur et le mystère de Marie Immaculée.

Les sept heures de la prière sont les Matines avec Laudes, la Prime, la Tierce, la Sexte, la None, les Vêpres et les Complies.

Tout cela sera symbolisé en brillantes mosaïques : dans les écoinçons de droite, l'office ; dans ceux de gauche, les jours. Comme décoration secondaire, les sept jours de la création y sont rappelés, ainsi que les sept principaux épisodes de la passion du Christ : le tout au moyen d'emblèmes ou de textes.

⁂

Comme on peut le voir par cette description, que nous pourrions détailler encore bien davantage, le symbolisme intérieur du sanctuaire est d'une richesse extraordinaire. Il est, de plus, d'un plan admirablement conçu, d'une unité parfaite et s'accorde à merveille avec l'architecture.

L'iconographie de l'extérieur de l'abside, pour être moins abondante, est tout aussi expressive. Au sommet de la toiture, dans le pignon du chœur, donc au-dessus de l'autel, on voit la figure du Christ Sacrificateur abrité par un dais richement orné de passiflores et de lis. A ses côtés, les deux prophètes Énoch et Élie, représentant les sacrificateurs de l'Ancien Testament : le premier qui, durant l'époque primitive, commença, d'après la Bible, les cérémonies du culte public ; le second, dont le nom rappelle l'institution définitive de la liturgie judaïque.

Tout autour de l'abside, au point d'application des contreforts, six niches sont épar-

gnées où doivent être sculptés, en pierre d'Euville, des anges portant les *instruments de la Passion,* instruments du Sacrifice sanglant de la Croix.

Contre les pinacles des mêmes contreforts sont établies des consoles surmontées de dais, où l'on verra bientôt les figures des *grands saints nationaux* qui ont institué le culte chrétien en Hollande. Les couronnements sont ornés de sculptures représentant les ministres inférieurs de l'Église aidant au culte, ainsi que leurs symboles. Nous y trouvons la *religieuse,* épouse du Christ, dont *l'éléphant* figure la fidélité ; le *moine,* que les contemplations élèvent dans les régions supérieures du mysticisme, comme le *condor* s'élève dans les airs. Puis les quatre ordres mineurs : le *portier,* appelant les fidèles aux offices, excluant les païens représentés par le *singe;* le *lecteur,* qui bénit les fruits de la terre pour les préserver des bêtes nuisibles dont le *porc-épic,* grand destructeur des moissons, est le type ; *l'exorciste* avec le vase d'eau bénite et le *diable* qu'il expulse ; *l'acolythe,* porteur de la lumière sacrée avec l'oiseau de lumière, *l'aigle.*

Tel est le langage de ces pierres. Peu de prédications, il faut l'avouer, sont aussi éloquentes que ce livre ouvert à tous les yeux, peu de poèmes sont aussi émouvants que ce chant muet du marbre et du granit.

*(A suivre.)* R. L.

# LE LION BELGIQUE.

Un de nos correspondants nous écrit :

Monsieur le Directeur,

J'AI parcouru avec un vif intérêt l'article « Le Lion Belgique » que le *Bulletin des Métiers d'art* a donné à ses lecteurs, en ses numéros de novembre et décembre derniers.

» Les documents excellents et variés qui l'accompagnent me font supposer qu'il vous sera peut-être agréable de recevoir en communication les sceaux et contre-sceaux ci-joints, où figure le lion de Flandre très caractéristique et très original.

» Le premier de ces sceaux appartient à une charte de Philippe d'Alsace, comte de Flandre, de 1170.

» Le comte, à cheval, en tenue de guerre, tient l'épée au poing droit ; au bras gauche, serré contre la poitrine, il porte le bouclier, en forme d'écu, chargé du lion de Flandre.



CONTRE-SCEAU DU COMTE PHILIPPE D'ALSACE.

Celui-ci se fait remarquer par sa silhouette dégagée et svelte, par son buste puissamment développé. Au contre-sceau se voit un

écu qui n'est que la répétition du précédent, avec la différence toutefois que dans le sceau



SCEAU DE PHILIPPE D'ALSACE, COMTE DE FLANDRE (1170).

le lion est tourné à dextre, tandis que dans le contre-sceau il l'est à senestre.

» Le second sceau est celui de Gérard d'Alsace, prévôt de Saint-Donat à Bruges, chancelier de Flandre, en 1205.

» Il représente le chancelier, debout, écrivant sur un livre que tient devant lui un jeune homme. Les armes de Gérard ne figurent aucunement sur le sceau, non plus que sur le contre-sceau, dont le seul motif à l'intérieur de son inscription circulaire, est le lion de Flandre.

» Ce lion est, de même que celui du contre-sceau de Philippe d'Alsace, tourné à senestre; mais, dans ces deux exemples, il est d'allure et de type bien différents ; ce qui, peut-être, offrira quelque intérêt, à la suite de ceux publiés précédemment par le *Bulletin*.

» Ces sceaux ainsi que les chartes au bas desquelles ils se trouvent sont possédées par le dépôt des archives du Nord de la France, à Lille.

» Agréez,..... » F. F.

Nous remercions vivement notre correspondant de nous avoir mis à même de publier ces pièces, dont, malgré nos efforts, nous n'avions pu nous procurer l'empreinte ni le dessin.

Elles compléteront parfaitement la série de sceaux que nous avons publiée.

Nos lecteurs s'intéresseront, sans doute, à comparer le sceau de Philippe d'Alsace avec l'autre sceau du même prince que nous



SCEAU DU CHANCELIER GÉRARD D'ALSACE (1205).

avons reproduit [1], et qui ne lui est antérieur que de six années.

1. Voir p. 165.

Les deux contre-sceaux, qui nous sont communiqués aujourd'hui, offrent aussi cet intérêt de représenter, l'un et l'autre, l'écu au lion comme motif principal et unique. Non seulement, ils nous montrent le signe héraldique appliqué en ordre principal aux sceaux, mais nous y trouvons l'écu, c'est-à-dire un objet de mobilier militaire, intervenir comme véhicule de ce signe. Nous voyons donc là accomplie une étape importante de l'histoire du blason. Nous croyons bien que le contre-sceau de 1170 est le plus ancien ou l'un des plus anciens exemples où se voit l'écu représenté isolément.

Remarquons, en outre, ce qui n'est pas une particularité, que l'écu du lion figure au sceau du chancelier aussi bien qu'à celui du comte. Il semble bien résulter de cela, comme d'une multitude d'autres exemples plus récents, que le lion fut le signe de la nation.

Enfin, au point de vue artistique, la comparaison des types de ces contre-sceaux est très instructive : ce qui vient fort à l'appui



CONTRE-SCEAU DE GÉRARD D'ALSACE CHANCELIER DE FLANDRE.

de ce que nous avons dit concernant la liberté et la personnalité de style dont les artistes anciens savaient revêtir un signe aussi déterminé que celui du lion héraldique.

E. G.

# L'ART ET LE JOUET.

## A PROPOS D'UN CONCOURS

NOUS avons reçu la communication suivante :

*L'Œuvre de la Boissellerie d'Ardenne* invite les artistes à participer à un concours qu'elle organise, sous le patronage du Gouvernement, pour un projet de jouet d'enfant, ayant un caractère d'art et exécutable en boissellerie. Les projets pourront être présentés en dessin ou en maquette pourvu qu'ils soient à grandeur d'exécution. Six cents francs de primes seront répartis entre les auteurs des six meilleurs projets. En outre, une somme de deux cents francs sera partagée entre les concurrents au prorata du travail apparent de chacun d'eux. Les projets doivent êtra adressés, avant le 15 mai 1907, à M. DE SÉBILLE, président de l'Œuvre, 49, rue Defacqz, à Bruxelles. A la même adresse, on peut obtenir, contre demande affranchie, le règlement détaillé du concours.

Le but de ce concours est des plus intéressants. Il s'inspire, en effet, d'une double préoccupation : économique et artistique. On sait que l'industrie boissellière, établie dans les Ardennes belges depuis plusieurs siècles, périclite et l'*Œuvre de la Boissellerie d'Ardenne* s'est créée précisément en vue d'amener le relèvement de cet intéressant métier d'art. Un enseignement professionnel a été fondé ainsi qu'un musée, établi à Paliseul. Il importe

actuellement d'ouvrir, à la boissellerie ardennaise, des débouchés nouveaux et l'on espère par ce concours l'encourager à la fabrication du jouet. Jusqu'à présent, ce produit est complètement importé. Mais les promoteurs ont également en vue d'assurer à la boissellerie un caractère d'art en même temps qu'une marque nationale. Ce double cachet serait de nature à donner aux produits belges une distinction avantageuse. Les artistes qui participeront à ce concours feront donc bien de s'inspirer de ces considérations. Il ne leur sera pas inutile cependant, pour se renseigner sur une question qui constitue une nouveauté en Belgique, de se documenter au sujet du jouet artistique en bois tel qu'il se fabrique à l'étranger et notamment en Bavière. Il y a quelques mois, un concours du même genre a eu lieu à Nuremberg.



CERTES, voilà un concours bien intéressant et l'on peut dire que, grâce à lui, la question du jouet d'art se pose pour la première fois dans notre pays. Nous attendons avec curiosité le résultat de cet essai et nous souhaitons que ce résultat soit l'équivalent d'un succès. Nous engageons donc ceux de nos lecteurs qui en ont le loisir à participer à ce concours, à contribuer, pour leur part, non seulement au relèvement d'une intéressante industrie familiale, mais aussi à la réintégration de l'art dans un domaine où nous ne sommes plus habitués à le rencontrer.

L'art dans le jouet, et dans le jouet en bois encore ! Il est des gens qui souriront, n'en doutons pas. Répondons-leur en invoquant encore une fois le droit et le pouvoir des *simples* sur l'art. Eh oui, il doit, il peut y avoir de l'art, de l'art bien compris dans une poupée et dans une quille, comme il peut y en avoir dans une sébille, un vase, une canne. L'artisan trouve la ressource de la ligne, du relief, de la couleur, pour tous les objets, et le contour, le galbe et l'harmonie sont à la disposition des pauvres aussi bien que des riches, des petits aussi bien que des grands.

Certainement, il faut de l'art aussi pour les enfants, de l'art qui soit à la mesure de leur petite taille, à la portée de leur esprit naissant ; de l'art qu'ils puissent saisir et comprendre, et qui marque pour eux les premières étapes dans le chemin du beau.

En matière de jouet, les termes du problème sont les mêmes qu'en tout autre matière. Le jouet a un but. Il faut d'abord se demander quel est le but du jouet ? C'est d'occuper l'enfant, c'est de l'intéresser. A cet âge de la vie, riant, joyeux, ce qui intéresse amuse, et ce qui amuse instruit. L'esprit de l'enfant s'éveille dans ses jeux et, d'autre part, l'enfant se fait un jeu de tout ce qui le frappe. Le jouet est donc, nécessairement, un instrument de formation, d'éducation. Il convient, par conséquent, de s'efforcer d'en faire un instrument utile. Pour cela, il faut tenir compte des capacités physiques et surtout intellectuelles de l'enfant. Elles ne sont pas bien difficiles à rechercher. Il faut, cela va de soi, que le jouet de l'enfant soit proportionné à la force de ses membres, à l'élasticité de ses muscles, en un mot, au développement de son âge. En cela même, le jouet peut être un éducateur ; en provoquant un prudent entraînement, il facilitera le développement. Il est des jeux qui sont pernicieux pour les organes, il en est d'autres qui sont — prenons le terme du jour — hygiéniques.

Mais bien plus délicat, bien plus com

plexe et bien plus important est l'état des aptitudes intellectuelles de l'enfant.

On sait combien est développée la faculté imaginative des enfants. Étudiez-les pendant qu'ils sont absorbés à leurs jeux ; remarquez leurs mimiques ; voyez leurs yeux ; écoutez les paroles qui s'échappent de leurs lèvres ; suivez leur action incessante. L'enfant s'agite dans un milieu imaginaire. C'est l'imagination, en effet, qui l'aide à constituer des situations, qui supplée par ses créations à une foule de choses absentes. Il en est ainsi à l'égard des objets qui servent d'instrument à toute son activité amusée, de ses jouets. Une petite fille a bientôt fait de se confectionner une poupée au moyen de quelques chiffons ; pendant ce temps, son frère, à califourchon sur une chaise, se figure être un écuyer accompli. Et ce ne sont là que des exemples simplistes.

Nos anciens jouets, malheureusement fort démodés, tenaient compte de cette psychologie de l'enfance. Une tête de cheval emmanchant un bâton et un sabre de bois composaient l'inoffensif arsenal que nos jeunes guerriers eux-mêmes se chargeaient de compléter par un casque en papier !

Au surplus, le rêve est fait de souvenir et la capacité imaginative de l'enfant est corrolaire à ses facultés d'observation. Il est, dans les objets, des traits que l'enfant note et d'autres traits qu'il laisse échapper. Pour mieux dire, les détails caractéristiques le frappent, il retient les points les plus saillants où sont résumés les caractères de la chose.

La jeune attention glisse sur le reste. Et c'est ainsi que, désirant ce qu'il a vu, l'enfant s'imagine qu'il le possède en prenant, pour en tenir lieu, ce qui lui paraît avoir quelques caractères communs avec ceux de l'objet ambitionné. Il supplée aisément au reste.

La précision de l'observation, qui n'est qu'un aspect du développement de l'intelligence, se poursuit avec les années. Et, à ce point de vue encore, il y a donc une raison, une grande raison de veiller à ce que le jouet soit proportionné à l'âge de l'enfant. Il y a lieu aussi de tenir compte des moyens intellectuels de chaque individualité enfantine.

C'est à cette condition que le jouet intéressera, qu'il amusera et surtout qu'il instruira.

Le jouet, on le voit, peut être un instrument d'éducation. Il peut faciliter, encourager l'exercice de l'observation. Il est naturel que l'intelligence d'un enfant se développe d'autant plus rapidement que son observation aura été mieux guidée, assistée et provoquée.

**

En résumé, le jouet renferme donc un élément pédagogique fort important qui doit surtout préoccuper les parents et qui doit préoccuper aussi les fabricants de jouets.

Ceux-ci verront, s'ils considèrent ce côté de leur mission, que le travail de composition d'un jouet comporte une part d'abstraction et une part de synthèse. Abstraction : éliminer, abandonner comme inutile le détail que l'enfant est incapable de remarquer ; éviter surtout de lui accorder une importance qu'il n'a pas dans l'échelle des caractères. Synthèse : constituer le jouet en observation des caractéristiques que l'enfant doit ou peut saisir, de façon à frapper l'attention, à la retenir, à s'y insinuer, selon les cas.

On pourra souvent, on devra quelquefois, exagérer certains caractères, dans le but de forcer l'attention. Mais cependant le jouet ne doit pas être une caricature. La caricature, sans doute, emploie la même méthode d'abstraction et de synthèse, mais elle n'en use point de la même manière. Si le jouet nous fait sourire quelquefois, c'est pour de toutes autres raisons que celles qui nous font rire à la vue d'une caricature. Le jouet nous fait sourire à cause de sa naïveté. La caricature nous amuse parce qu'elle renferme « une charge ». Le jouet doit faire ressortir les caractères intéressants pour l'enfant ; la caricature ne fait ressortir que les « mauvais caractères ». Au surplus, le jouet peut être amusant tandis que la caricature doit être grotesque.

Il y a aussi dans le jouet des buts secondaires ; il est bon, notamment, qu'il soit relativement durable, par conséquent qu'il soit d'une certaine solidité. L'enfance est, en général, turbulente. Il ne faut, ni pour la bourse des parents, ni pour le plaisir des enfants, ni même pour l'éducation de ces enfants, que ceux-ci soient habitués à voir leurs jouets aussitôt détériorés ou brisés. L'enfant a un fond de caprice, il est souvent volontaire ; c'est sa personnalité qui s'éveille.

A certains moments, il se plaît à affirmer sa force, sa puissance sur les choses. Il bat son chat, il tire les oreilles de son chien, il brise ses jouets. Son caprice durera tant qu'il sera satisfait ; il se corrigera s'il est réprimé ; et comment le serait-il si le chat n'ouvre pas les griffes, si le chien ne montre pas les dents, si le jouet ne résiste pas aux poings meurtris de notre petit sauvage ?

Le bon jouet sera donc, en conséquence, assez vigoureusement bâti. Il doit être en matériaux relativement solides. Mettez donc de beaux « bébés » en biscuit aux mains de petites filles qui n'ont pas encore conscience de la valeur et de la fragilité de certaines choses !

Notre vieux jouet en bois, celui que connurent nos parents, était moins luxueux certes que les jouets d'aujourd'hui, parfois même un peu barbare, mais il avait du bon. On a eu bien tort de l'abandonner. Je me rappelle la collection, qui fut, je pense, publiée, un jour, des poupées de la reine Victoria. Ah ! les bonnes têtes de bois, ah ! les riants jouets ! Aujourd'hui le bois n'est plus employé que pour le jouet pauvre. Le biscuit, le caoutchouc, le celluloïd, le carton-pierre ont pris sa place. Vais-je prétendre que ce ne sont pas là, du moins pour beaucoup de cas, de fort bons matériaux ? Nullement. Mais je pense aussi que, pour beaucoup de cas, ils ne remplacent le bois que très désavantageusement. Je ne veux point examiner leurs défauts pratiques, voire leurs dangers, qui sont nombreux et très considérables en certaines circonstances, je me bornerai à retenir leur défaut esthétique. L'ancien jouet avait une essence d'art, tandis que celui d'aujourd'hui est fade, sans goût, sans caractère, sans expression. Il semble vraiment, quelquefois, que l'on veuille offrir, à nos enfants, une réduction de toutes les insipidités du siècle ! Je ne puis comparer, sans désavantage pour elle, cette jolie demoiselle articulée, que je viens de voir dans les bras d'une petite fille, avec ce bon mannequin, un peu gauche, qu'en mémoire je revois encore au fond d'un pla-

card où une vieille fille l'avait dévotement conservé.

Celle-là est habillée comme une mondaine, avec de fausses jupes de soie, des volants à n'en pas finir, des valenciennes faufilées au linge ; elle a une perruque ébouriffante « en vrais cheveux » (et parfumée, s. v. p.) et un chapeau de gaze et de fleurs, le tout éventuellement abrité par un parasol. Qu'elle est donc loin de son aïeule, poupée rougeaude aux bandeaux noirs, trop rudement peignés par le ciseau du boisselier, et qu'attifait un corsage de coton rouge picoté, une jupe de laine noire et un tablier, sur lesquels on retrouvait, sans y regarder de trop près, les traces des premières leçons de couture ! Bonne vieille tante, en même temps que cette poupée, votre maman vous a remis votre premier dé et votre première aiguille, munie d'un interminable bout de fil. Est-ce que votre petite nièce, bonne tante, apprend encore à coudre ; sera-t-elle aussi familière que vous avec l'escrime... des ciseaux ?

⁂

Ne nous égarons pas. Les poupées, comme le reste, suivent la mode et les mœurs...

Somme toute, les jouets de jadis partaient d'un bon principe : ils tenaient de l'art. Leur exécution était quelquefois bien un peu barbare ; rien n'empêche de la corriger, de la perfectionner, de l'affiner. C'est ce qu'aujourd'hui on semble vouloir faire, un peu tard, en rebroussant chemin, en remontant vers un idéal plus solide et plus sain.

Doit-il en être autrement en cette matière qu'en toute autre fonction de la vie humaine ? Et en revendiquant l'*art dans la vie*, ne faut-il pas s'efforcer d'en pénétrer l'enfant dès le seuil de son existence ?

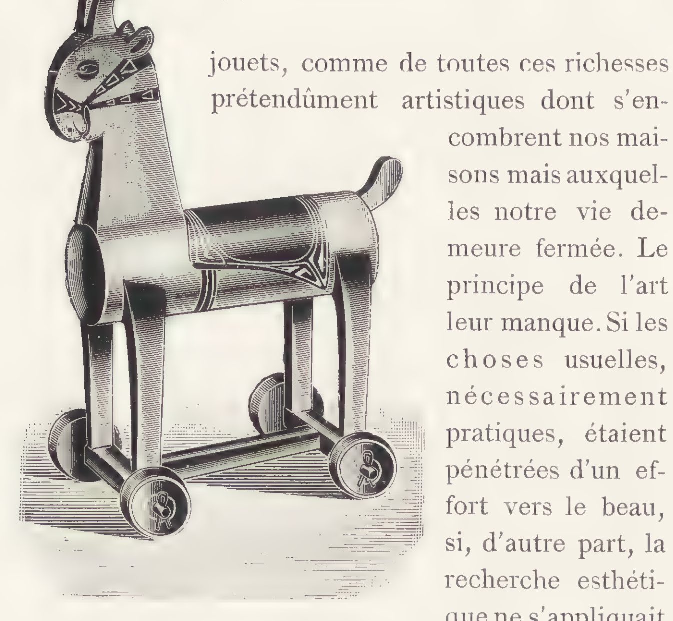
L'état esthétique de notre société forme un tout complet. Je ne vois pas que l'enfant y soit mieux traité que l'homme ; le riche s'y trouve aussi mal servi que le pauvre.

Cet état se relève. Et la renaissance devait naturellement se produire pour le jouet de l'enfant, comme pour le reste de notre outillage.

Si l'on élève une statue pour la vue et l'édification des grands, ne faut-il pas que l'artiste, chargé de la sculpter, tienne compte du but sentimental de l'œuvre et s'efforce de répondre à l'idéal voulu, qu'il observe les conditions de l'emplacement, la manière dont l'œuvre se présentera à la vue sous le rapport de la perspective et de l'éloignement, qu'il assure la durée de l'ouvrage par un choix judicieux des matériaux, et qu'enfin il mette ces matériaux bien en œuvre. S'il s'écarte de tout cela, la statue en souffrira dans sa conception et dans son exécution. Que signifiera, par exemple, une statuette de salon, dans une niche, à la façade d'une cathédrale ?

Il n'en est pas autrement pour le jouet d'enfant. L'enfant a ses idées, ses goûts, ses sens, ses manières. Ne faut-il pas en tenir compte pour se faire comprendre de lui ? Mieux encore, si l'apostolat de l'art doit s'exercer pour les grands, à bien plus forte raison il doit s'appliquer, avec tact, prudence et mesure, à l'éducation des petits.

Est-ce là ce que font ces jouets délicats, compliqués, mesquins, qui répondent peut-être à l'esprit des grands mais nullement à l'intellect des petits, et qu'on met cependant entre leurs mains. Il en est de ces



JOUET EN BOISSELLERIE DE NUREMBERG. BOUQUETIN.

jouets, comme de toutes ces richesses prétendûment artistiques dont s'encombrent nos maisons mais auxquelles notre vie demeure fermée. Le principe de l'art leur manque. Si les choses usuelles, nécessairement pratiques, étaient pénétrées d'un effort vers le beau, si, d'autre part, la recherche esthétique ne s'appliquait qu'à des choses d'utilité, nous aurions l'art dans la vie.

Faisons donc des jouets pratiques à tous les points de vue, et faisons les beaux dans la mesure du possible, nous amuserons nos enfants tout en formant leur esprit et leur sentiment.

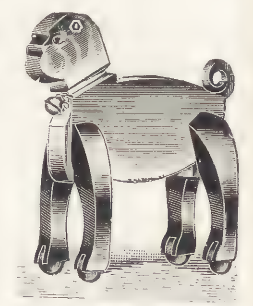
⁂

Or donc, le jouet en bois peut être le jouet beau et utile. Il sera nécessairement un peu fruste, simple, primitif. Qu'on n'y voie pas un obstacle.

L'enfant est aussi un être fruste, qui doit se faire petit à petit à la vie, et cette simplicité du jouet, instrument d'éducation, est fort adaptée à la simplicité de l'élève.

D'autre part, à réaliser cet instrument simple, un art simple suffit, lui aussi : l'art du boisselier. Il n'est pas beaucoup de métiers plus intéressants que celui de ce travailleur qui, avec le tour et le ciseau pour tous outils, peut faire vivre le bois en mouvements d'énergie, d'ampleur, de force ou de douceur. Le boisselier travaille le bois rationnellement, économiquement, expressivement. En quelques traits, sobres mais vifs, il esquissera la silhouette caractéristique, il imprimera le sentiment, il fera la toilette du jouet.

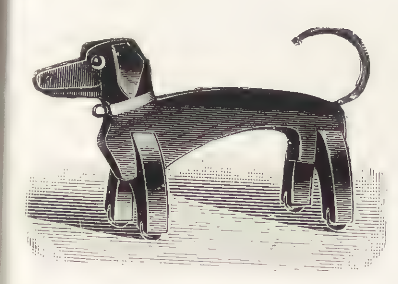
Ce qu'il communiquera à celui-ci ce ne sera pas seulement le fruit de son talent, ce sera également le résultat de la tradition et de la race dont sa personnalité est un détail. Après lui, d'autres continueront son œuvre dans le même sens : le pyrograveur ou le peintre.



JOUET EN BOISSELLERIE DE NUREMBERG. CARLIN.

Ainsi, répondant à son but, obéissant à sa matière, le jouet sera aussi l'expression du caractère individuel et national de l'artiste. Dans les pays où le jouet est fabriqué d'ancienne date, ces caractères n'échappent pas. Le jouet russe, non co-

JOUET EN BOISSELLERIE DE NUREMBERG. PAON.



JOUET EN BOISSELLERIE DE NUREMBERG. BASSET.

loré, le jouet allemand, fort en couleurs, portent, dans ces aspects de surface comme dans leur sculpture et leur conception même, le cachet de leurs origines respectives.

C'est pourquoi il faut souhaiter, si le jouet se fabrique (espérons que oui), par les boisseliers luxembourgeois, lui voir aussi son caractère particulier. Ce résultat ne pourra pas être atteint du premier coup, mais pourra venir si l'impulsion est donnée dans le bon sens.

C'est sous cette réserve que je présente ici quelques objets de jouets en boissellerie de Nuremberg. Il me semble qu'ils viennent à l'appui de ce que je disais plus haut. Qu'on ne les prenne point pour des modèles. Ils ne réalisent certes pas la perfection. Mais ils renferment cependant des qualités incontestables. Je ne pense pas que ce basset et ce carlin puissent mieux se présenter qu'ils ne le font avec les traits qui les distinguent dans la grande famille canine.



JOUET EN BOISSELLERIE DE NUREMBERG. ÉCUREUIL.

Espérons qu'un jour nos boisseliers produiront d'aussi bons travaux que ceux-ci. Leur industrie, si intéressante au point de vue social, y trouvera un renouveau de vie et un regain de prospérité.

EGÉE.

# VARIA.

COMMENT ON FAIT UN CHEF-D'ŒUVRE. — A PROPOS DU monument de Victor Hugo de Rodin, qui sera prochainement érigé dans le jardin du Luxembourg, un journal français rapporte une anecdote divertissante :

« On raconte que ce monument avait primitivement cinq mètres de haut pour le moins. Le grand poète était figuré debout, au faîte d'un rocher autour duquel se démenaient toutes les passions inspiratrices de sa lyre.

Le modèle en glaise était presque achevé.

» Un matin, des critiques étant venus trouver Rodin à son logis, il leur proposa de les conduire à son atelier pour leur montrer son œuvre.

» Il s'y rendent donc ensemble. Il leur ouvre la porte et, courtoisement, les fait passer devant lui. O douleur ! Tout le monument s'était effondré pendant la nuit : ce n'était plus qu'un monceau de débris sur le plancher...

» Néanmoins, les critiques s'étaient avancés sans avoir l'air de se douter de la catastrophe. En fervents adorateurs, ils mettaient ce bouleversement sur le compte de la puissante origi-

nalité du maître. Et ils se penchaient, s'agenouillaient presque en murmurant :

» — Voilà qui est vraiment prodigieux ! Voilà qui passe tout ce qu'on peut imaginer. On dirait un cataclysme réel ! C'est toute l'œuvre de Victor Hugo !... On ne pouvait pas mieux interpréter son génie tumultueux ! Cela donne tout à fait l'impression d'un tremblement de terre ! C'est inouï ! inouï !

» Rodin, par derrière, n'avait pas soufflé mot. D'abord consterné, il commençait à reprendre assurance...

» — Surtout, maître, n'y touchez plus ! lui dit un critique en lui serrant la main. C'est absolument parfait !

» — Oh ! parfait, parfait ! dirent les autres.

» — N'est-ce pas que c'est beau ? fit alors Rodin.

» Voilà pourquoi le monument de Victor Hugo ne mesurera guère plus d'un mètre au lieu de cinq et pourquoi le poète, au lieu d'être debout, apparaîtra couché sur le flanc.

» Un grand écrivain qui, ces jours derniers, rapportait précisément cette anecdote à ses amis, ajoutait :

» — Mon Dieu, elle n'est peut-être pas authentique, mais qu'elle peint bien la méthode du bon Rodin ! C'est assurément un génie : mais je pense qu'il abuse un peu de la collaboration de la catastrophe !

» Et l'on citait encore l'histoire d'une autre statue qui, étant aussi tombée par terre, s'était cassé les bras et les jambes. Rodin l'avait regardée un moment avec douleur, puis : « Ma foi, elle est encore fort belle ainsi, et même plus belle, s'il est possible ! Elle n'a plus ni bras, ni jambes ; je vais l'intituler, tout simplement : « la Méditation » ; car la Méditation, toujours absorbée dans ses pensées, ne peut ni marcher, ni agir !... »

Ce n'est point de l'histoire, c'est de la parabole. Retrouvez-y bien l'image de l'*art pour l'art* contemporain et de ses multiples écoles. Les artistes qui n'abusent pas de « la catastrophe » abusent d'autre chose. Bien peu composent et jugent autrement que par impression. La plupart des critiques n'ont pas plus de fond. Ils proclament que certains artistes sont des génies, que leur œuvre est géniale ! Pourquoi ? Ils n'y ont jamais réfléchi, mais ils le disent, ils l'écrivent, ils le font croire... ils finissent par le croire eux-mêmes.

Snobisme ! G. Dy.



NOUS APPRENONS DE LA HAYE des détails au sujet du monument que l'on projette d'élever à la mémoire de Mgr Schaepman, sur la grande pelouse devant le Séminaire de Rijsenburg.

Ce monument que couronne l'image de saint Georges, porte sur ses côtés, outre la statue du héros, cinq représentations rappelant des épisodes de la vie de Mgr Schaepman et caractérisant en lui respectivement le prêtre, l'homme d'État, le démocrate, le savant et le poète. L'auteur du projet est M. l'architecte P.-J.-H. Cuypers.

Ces détails, notamment en ce qu'ils indiquent l'esprit de l'œuvre, font espérer que celle-ci sera un des rares exemples contemporains de bon monument public. G. v. A.





XTRAIT D'UNE LETTRE D'UN DE NOS CORRESPONDANTS ANGLAIS :

« Si à l'occasion vous avez besoin, pour certains articles, de photographies, je me mets tout à votre disposition pour voir si je n'en trouverais pas, à votre convenance, dans les Musées, à Londres. Ces photographies sont à prix très modéré, tout en étant fort belles. Les objets étant propriété publique, la reproduction en est permise *sans autorisation* et les directeurs sont excessivement aimables quand on désire quelque renseignement. »

Que ne peut-on en dire autant de tous les Musées du monde... et de Belgique !

A. C.

# LA BRODERIE.

UNE des branches les moins étudiées de l'archéologie est celle de la broderie, et pourtant son étude offre le plus grand intérêt. Malheureusement, sa technique présente quelque complication et demande à être étudiée d'abord pour permettre une étude un peu approfondie. Le vrai moyen serait de prendre soi-même l'aiguille et de se rendre compte ainsi de la somme de travail nécessaire pour obtenir quelque habileté dans cet art. Essayez-vous à reproduire quelques points, et vous apprécierez mieux dans la suite un chef-d'œuvre de broderie. Mais, sans aller jusque-là, quelques idées essentielles sur la technique augmenteront beaucoup l'intérêt de cette industrie.

Pour apprécier un chef-d'œuvre de broderie, il ne suffit pas de lui attribuer une date et un pays d'origine; ces questions sont accessoires, quoique souvent extrêmement difficiles à résoudre ; jugez-en par les divergences d'opinion des meilleurs auteurs.

Le style, en broderie, est directement soumis à la capacité de l'artiste dans le maniement de l'aiguille ; cette capacité varie beaucoup d'après les individus, de sorte que le plus ou moins d'habileté technique de chaque brodeur joue un grand rôle dans l'expression de l'idée artistique.

L'art, en broderie, comporte une juste balance entre la qualité du dessin, la perfection du travail et l'adaptation au but et aux matériaux. Il faut donc rechercher l'habileté de l'ouvrier à tirer parti des moyens qu'il trouve à sa disposition et des règles qui lui sont imposées pour obtenir un effet esthétique. Dans l'histoire de la broderie, la période la plus artistique ne correspond nullement à l'époque la plus savante sous le rapport technique. Si l'adaptation au but ou aux matériaux est perdue de vue, la plus grande habileté d'exécution ne produira jamais un chef-d'œuvre. Au XIIIe siècle, nous trouvons les broderies les plus artistiques, au XVe et au XVIe siècle, les broderies les mieux exécutées. Avec ses personnages, dessinés plus ou moins hiératiquement, mais sans recherche de modelé, disposés dans des médaillons d'architecture fantaisiste qui ne visent qu'à leur servir de cadre la chape anglaise du XIIIe siècle, dont l'ornementation ne détruisait pas l'idée du tissu, était un véritable chef-d'œuvre. Au XVe et surtout au XVIe siècle, nous trouvons des orfrois d'or nué, brodés avec une technique impeccable, une science parfaite du dessin, du relief, du modelé, et pourtant ce n'est plus là que du beau travail. Enorgueilli par son habileté, le brodeur a oublié qu'il se trouvait devant un tissu à orner ; il a voulu lutter avec le peintre de tableaux; il y a perdu son originalité, sans compter que les moyens à sa disposition étant, en outre, inférieurs à ceux de son rival, il était inévitablement condamné à fournir un travail inférieur. Pour l'ornement du tissu, toute recherche d'art pictural est une erreur de jugement, prouvant seulement une ingénuité laborieuse et déplacée. Dans

un tableau, l'effet artistique est gouverné par la pensée, abstraction faite de la toile de fond ; dans l'ornementation d'un tissu, l'étoffe elle-même est un des constituants de l'effet artistique, le but et la matière doivent gouverner le dessin.

Mais, sans s'arrêter à vouloir copier le peintre, le brodeur a voulu contrefaire le sculpteur. Non content de détruire la surface de son tissu de fond par une perspective et une recherche du modelé absolument déplacées, il lui fallut encore rehausser l'illusion en ajoutant un relief réel à ce relief simulé. Nous nous trouvons alors devant des broderies rehaussées en ronde-bosse et formant de véritables bas-reliefs, devant des ornements sacerdotaux ayant perdu toute souplesse gracieuse et devenus trop lourds pour pouvoir être d'usage pratique [1], ou encore devant les magots grotesques des cassettes ou cadres brodés en Angleterre sous les Stuarts.

⁂

Alors que la peinture sur verre, l'émail, la tapisserie, la dentelle avaient déjà inspiré de nombreux et doctes ouvrages, la broderie était restée relativement fort délaissée jusqu'à ce que parut l'œuvre magistrale de M. de Farcy[2]. Je ne puis assez recommander ce travail à ceux que cette branche de l'art intéresse.

Si un nombre relativement restreint d'archéologues s'est attaché à ce champ spécial, la cause en est, sans doute, à l'aridité de l'étude préliminaire des notions techniques. Ce n'est pas que cette étude soit particulièrement compliquée, mais le travail de l'aiguille est resté tellement du domaine féminin, que l'archéologue s'y trouve un peu perdu.

Les noms des différents points varient, en outre, tellement d'après les localités et les époques, que ce mélange complique énormément l'étude de cette technique pour ceux qui s'attachent plutôt aux noms des points qu'à leur apparence. Par exemple, les Anglais, à la suite du docteur Rock, ont choisi, pour base de classification des différents points, des noms retrouvés dans d'anciens inventaires : *opus phrygium*, *opus plumarium*, *opus pulvinarium*, etc. ; aussi quelle dépense d'ingéniosité pour classer plus ou moins arbitrairement les points sous ces entêtes ! N'est-il pas bien plus raisonnable d'adapter les noms aux points que de baptiser les points d'anciens noms peu clairs et qui, bien souvent, ne semblent nullement correspondre à une classification technique ?

D'un autre côté, si l'on veut donner un nom spécial à chacun des différents points, on retombe dans le chaos. M. de Farcy cite plus d'une centaine de différents noms, et Caulfield plus de 150 [1]. La connaissance peut en être indispensable à ceux qui veulent rechercher l'histoire de la broderie dans les anciens inventaires, ou étudier les différents traités techniques, mais pour la généralité il suffirait de connaître les noms actuels donnés aux différentes classes de points, et c'est ce que je voudrais exposer en ces lignes.

1. Les chapes du grand ornement de Cologne, brodé à Lyon en 1742, pèsent chacune une trentaine de livres, tandis que la cathédrale de Reims possède une chasuble du XVIe siècle pesant 18 kilos.

2. *La Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours ;* Angers, 1890, in-fol. avec supplément.

1. CAULFIELD et SAWARD, *Dictionary of Needlework ;* London, Gill, 1887.




Kensington Museum.

FIG. 1: FRAGMENT D'UN MÉDAILLON POUR TUNIQUE DE TOILE. TRAVAIL COPTE, VI[e] OU VII[e] SIÈCLE.

L'échelle des gravures qui accompagnent cet article est calculée en pouces anglais.

La broderie se définit : l'art d'ajouter au moyen de l'aiguille, sur un fond préexistant, une ornementation de quelque nature qu'elle soit. Elle diffère de la tapisserie, où le fond est fait en même temps que le dessin sur les mêmes fils de chaine [1], et de la dentelle, où l'ornementation se fait en même temps que le fond ou même avant lui.

La broderie couvre donc un vaste champ, que nous diviserons en deux parties : la broderie blanche et la broderie de couleur et d'or. Nous laisserons de côté la première, qui est bien connue et se rattache plutôt à la couture fine, pour ne nous occuper que de la seconde, qui constitue la broderie proprement dite et occupe une place très honorable parmi les métiers d'art.

A son tour, je diviserai cette broderie en deux classes : celle des broderies travaillées dans le tissu, et celle des broderies couchées sur le tissu. Dans la première classe, le fil qui doit former la broderie pénètre dans l'étoffe de fond pour s'y fixer ; dans la seconde classe, le fil ou toute autre matière devant servir à orner le tissu est simplement couché sur l'étoffe, et s'y trouve maintenu par un autre fil qui le coud au fond. En d'autres termes, la première classe comprend les broderies où le fil à broder s'enfile directement dans l'aiguille du brodeur, la seconde classe, celles où l'aiguille travaille avec un fil destiné non à orner le tissu par lui-même, mais à coudre la broderie sur le fond. Dans cette seconde classe, non seulement les fils trop raides ou trop délicats pour pouvoir passer sans dommage au travers de l'étoffe sont cousus sur la surface, mais cette surface peut également être ornée par des applications de perles, verroteries, paillettes, plaques de métal, taillures d'un tissu différent, etc. Le nombre des matières susceptibles d'être employées en application est illimité : des brins d'herbes, des morceaux de fourrures, des ailes brillantes d'insectes, des plumes, ou même la peau humaine ont été employés.

1. A noter, par exemple, que la célèbre tapisserie de Bayeux n'est nullement une tapisserie, mais une broderie de laine couchée sur toile. Par contre, dans certains musées, les clavi, quadratæ et circulæ des tuniques antiques, découvertes en Egypte, sont étiquetés broderies coptes, au lieu de tapisseries coptes ; ces petits panneaux sont, en effet, presque toujours en tapisserie, quoique parfois on en rencontre cependant en broderie. (Voir fig. 1.)

⁂

Nous commencerons donc par la broderie faite directement dans l'étoffe.

Disons dès le début qu'au sens propre on entend par un point, en broderie, la partie du fil visible sur l'étoffe entre les deux endroits où il est fixé au fond.

Le point, en broderie, correspond au trait du crayon en dessin, à la touche du pinceau en peinture. On se rendra compte que, compris ainsi, le nombre des différents points est excessivement restreint, les mouvements de l'aiguille étant fort limités. De fait, pour broder dans l'étoffe, on n'emploie que deux points, le *point passé* ou *point droit*, et le *point de chaînette,* que nous allons étudier séparément.

Lorsqu'on dit qu'une broderie est exécutée en tel ou tel point, on ne considère plus seulement le trajet fait par l'aiguille, mais le résultat, l'effet des points par leur groupement, leur répétition, l'ensemble des points par rapport les uns aux autres. C'est ici que commence le chaos, car vouloir don-

ner un nom aux différentes manières de grouper les points est un travail qui ne peut être pratique. Il vaut mieux s'arrêter aux principales dispositions ; et celui qui voudra décrire une broderie se fera mieux comprendre en indiquant le genre de point et en déterminant, en outre, s'il y a lieu, ses particularités spéciales, qu'en essayant d'accumuler différents noms arbitraires pour chaque particularité.

⁂

La BRODERIE AU PASSÉ se fait généralement au *point droit,* qui est le simple point de couture ; l'aiguille piquée du dessous à travers le fond est repiquée du dessus quelques lignes plus loin, laissant au-dessus de l'étoffe un fil tendu formant un point droit. Au nom de *point droit* je préfère celui de *point passé* ou de *broderie au passé;* nous rencontrerons plus loin des broderies ayant un caractère différent, selon que les points sont tous droits dans le même sens ou non, et ce nom pourrait donc causer amphibologie.

Pour étudier le *point passé,* nous distinguerons trois cas : d'abord lorsque l'étoffe n'est ornée que de traits simples, hachures ou dessins linéaires ; ensuite lorsque le dessin, quoique plus important, est suffisamment léger pour que la largeur de chaque détail n'excède pas la longueur d'un point de broderie, et enfin la broderie pleine, lorsque la surface à broder, trop large pour être couverte par une rangée de points l'un à côté de l'autre, exige plusieurs rangées de points.

I. Lorsqu'il s'agit d'orner une étoffe simplement par des dessins au trait, la broderie s'appelle du *passé lancé ;* naturellement, ici il peut y avoir des variétés infinies, d'après les dessins que produisent les points ; on dit, par exemple : *point de piqûre d'arêtes, point d'épines, point de hachures,* etc.; mais il est plus facile de classifier ces différents points comme passé lancé, en ajoutant, si on l'aime, une description du dessin formé par les points. (Voir fig. 2, n° 1.)

II. Si, au lieu d'un simple dessin au trait, il s'agit d'un dessin léger, mais où la simple grosseur du fil est insuffisante, en emploie le *passé en barbiche,* appelé aussi *point de tige.*(Voir fig 2, n° 5.) Supposons qu'il s'agisse de dessiner la tige d'une fleur : on sort l'aiguille à la gauche du dessin et on la repique à la droite, faisant un point au travers de la tige. Sous l'étoffe, on ramène l'aiguille à la gauche de la tige, et on la ressort un rien au-dessus du commencement du premier point, puis on repique l'aiguille à la droite, formant un point parallèle au premier et suffisamment rapproché pour que le fond ne se montre pas entre les deux points. Sous l'étoffe, on ramène, à gauche, pour recommencer un troisième point. Dans les courbes, on serre les points à l'intérieur et les espaces à l'extérieur. Quand le dessin est très étroit, on place les points parallèlement de biais, pour activer le travail. Ce genre de broderie naturellement ne peut s'employer que pour des dessins légers, les points ne pouvant pas dépasser quelques lignes pour être bien fixés. Lorsqu'il s'agit de feuilles, on les divise par les nervures, les points étant inclinés alors dans un sens opposé des deux côtés de la nervure, comme le seraient les barbes d'une plume, d'où le nom de *point de plumes.* (Voir fig. 2, n° 5.)

On se rendra compte qu'en travaillant ce point comme il est dit plus haut, la broderie au-dessous de l'étoffe correspondra à peu près à celle au-dessus, l'aiguille parcourant sous l'étoffe à peu près le même chemin que par-dessus, mais en sens contraire. Notre *passé* sera donc à *double face*. Si, après avoir fait notre point de gauche à droite sur notre tige, nous ressortions notre aiguille à droite, une ligne au-dessus pour la repiquer à gauche, puis de gauche à droite, et ainsi de suite alternativement, notre passé sera à *simple face;* moitié moins de fil employé, mais solidité beaucoup moins grande. On ne tient naturellement compte de cette différence que quand on peut examiner l'envers de la broderie, le devant présentant la même apparence dans les deux cas. Quand le fond est destiné à être vu des deux côtés, comme dans les drapeaux flottants, dont l'usage s'est rétabli dans nos gildes, on emploie le passé double face, mais en dissimulant le commencement et la fin du fil sous les autres points et en évitant de sauter d'un dessin à l'autre sans couper le fil ; les deux côtés de la broderie sont alors semblables et nous avons du *passé à deux avers*.

Quand on désire donner du relief au *passé en barbiche,* on coud d'abord sur le dessin, et dans le sens de celui-ci, de gros fils de coton, ou du bourrage de quelque autre sorte, qui est recouvert par le point décrit plus haut ; c'est ce qu'on appelle du *point de plumetis*. (Voir fig. 2, n° 5.)

III. Examinons maintenant le *point passé*. Lorsque l'espace à broder, trop grand, nécessite plusieurs rangées de points, le *passé plein* s'exécute en brodant des rangées successives de *points passés*. On obtient du *fondu* entre les rangées soit en refendant avec le point de la deuxième rangée le bout du point de la première, ce qui s'appelle du *passé plein refendu* (voir fig. 2, n° 4), soit en fichant l'aiguille, pour le deuxième rang, entre les extrémités des deux points correspondants, du rang supérieur, ce qui est du *passé plein en mosaïque ou en dents de peigne*. (Voir fig. 2, n° 4). Les points forment ainsi une véritable mosaïque, étant partout simplement juxtaposés les uns aux autres.

Pour obtenir plus de fondu dans les teintes, on brode le *passé plein* à points de longueurs irrégulières, de sorte que les rangées de points s'enchevêtrent l'une dans l'autre. (Voir fig. 2, n° 41, centre.)

Aux époques de décadence, on a voulu broder le passé en relief. Pour cela, après avoir tracé sur le fond les contours du dessin à broder, on découpait, d'après ces contours, d'autres pièces d'étoffe qu'on recousait sur le fond, mais en les emboutissant avec un bourrage de coton ou de crin, puis on brodait à travers ce bourrage. Naturellement, cette broderie n'offre pas bonne résistance à l'usure. Quelques brodeurs, allemands principalement, du XIII^e^ au XVI^e^ siècle, ont employé ces broderies en relief, pour les figures des orfrois, les escarcelles, etc., et en ont tiré parfois un parti relativement heureux, quoique cette habilité technique s'égare dans le domaine d'un art distinct. Ces compromis entre la broderie, la peinture et la sculpture excitent la curiosité plutôt que l'admiration. Au XVII^e^ siècle, ce genre de broderie fut remis en honneur en Angleterre, et employé sur-

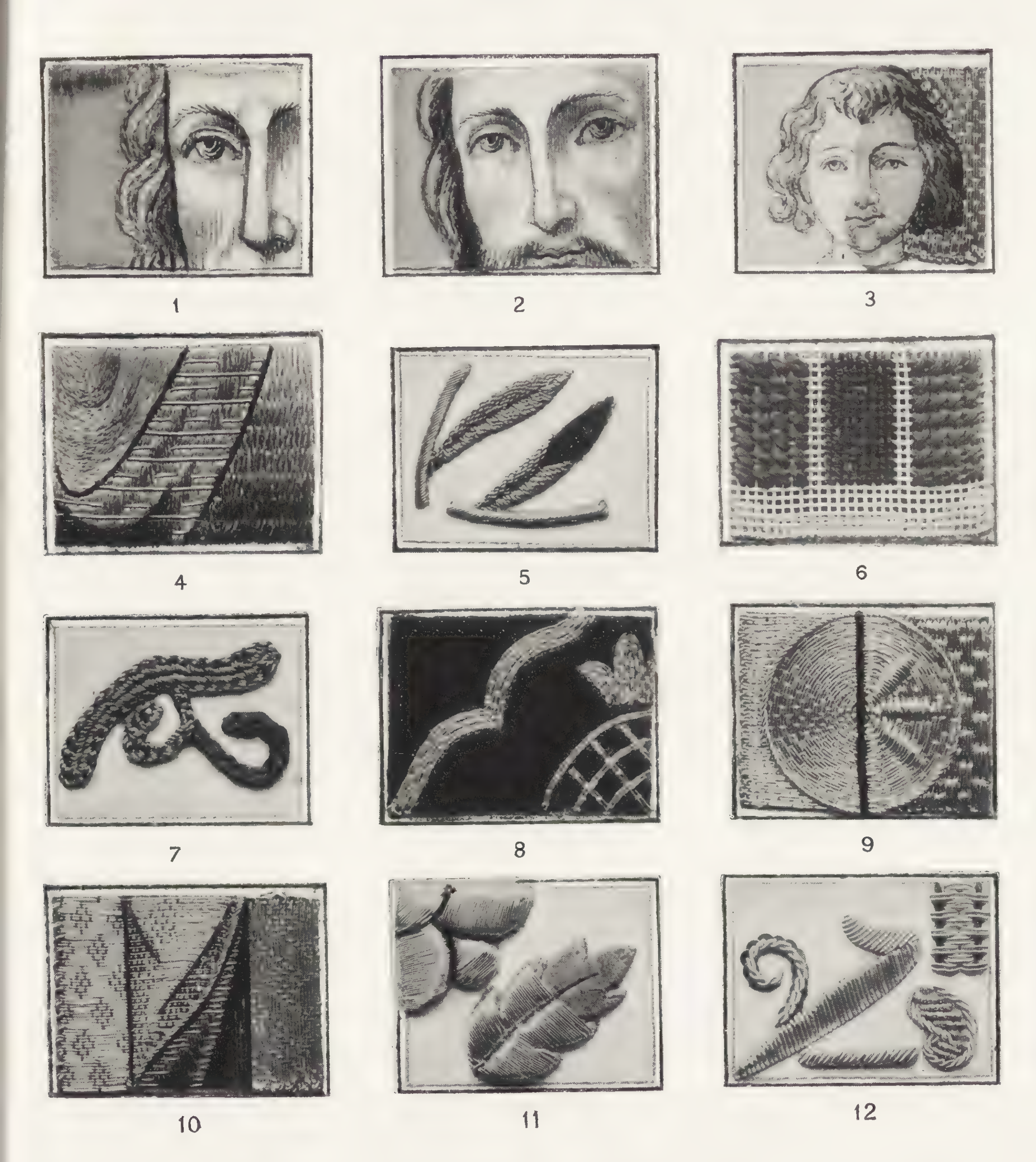



FIG. 2. DIFFÉRENTS POINTS DE BRODERIE, PAR M. J. GROSSÉ.

*1. Broderie en application (satin peint et rehaussé de hachures de soie au point lauré). — 2. Broderie pleine, point de satin et point de cheveux. — 3. Point refendu, fond couchure. — 4. Dextre : passé incliné suivant le sens de la draperie ; centre : point passé de longueur irrégulière grillé d'or couché ; senestre : point passé plein en dent de peigne. — 5. Dextre : point de plume ; senestre : point de plumetis. — 6. Point de tapisserie ; dextre : gros point ; centre : petit point ; senestre : point de croix. — 7. Point de chainette. — 8. Velours à dessin imitation brocart, couchure d'or. — 9. Dextre : couchure droite et couchure tournée en rond ; senestre : couchure relevée. — 10. Dextre : couchure en œil de perdrix ; centre : partie supérieure, ornée, partie inférieure, broderie de soie au passé rehaussée d'or couché ; senestre : couchure en chevrons. — 11. Guipé. — 12. Application de paillettes, bouillons, canetille, etc.*

tout pour orner des couvertures de livres, des cassettes, des cadres de miroirs et autres petits travaux de ce genre. On est parvenu à produire ainsi de véritables horreurs ; le spécimen représenté ici (voir fig. 3) est relativement passable ; d'autres atteignent vraiment au grotesque.

Dans le *passé plein*, les points peuvent être inclinés suivant le modelé, changeant de direction avec les plis des vêtements, etc. (voir fig. 2, n^os^ 3 et 4), ou bien ils peuvent rester tous perpendiculaires et parallèles entre eux, le dessin étant obtenu par le changement de couleurs des points. Ce *passé plein au point droit* est des plus artistiques. Exécuté très finement, il porte le nom de *point de satin* (appelé aussi *point de bouture, point de figure, point de miniature, petit point*). C'est le point le mieux adapté pour exécuter les figures et autres parties fines en broderie. (Voir fig. 2, nº 2.)

Ce fut vers le commencement du XV^e^ siècle que ce point remplaça le *point fendu tournant*, dans lequel on exécutait les figures aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles. Dans ce genre de broderie, les points se suivaient l'un l'autre consécutivement, l'aiguille refendant l'extrémité du premier point pour y rattacher le second. (Voir fig. 2, nº 3.) Ce *point refendu*, naturellement, n'était pas réservé exclusivement aux chairs; il servait également pour le reste des vêtements, et même pour les parties d'architecture, les rangées de point étant inclinées d'après le sens des objets et des plis Pour les figures, on commençait généralement à broder les pommettes des joues, tournant les points en colimaçon pour former la joue, puis peu à peu, couvrant toute la figure, les points se succédant toujours et tournant en suivant plus ou moins le modelé de la face. (Fig. 5.) Les figures étaient donc brodées entièrement en une seule couleur de soie, l'idée de teinte étant donnée par le jeu de lumière sur les points, d'après leur inclinaison dans les différentes parties de la figure. Pour augmenter cet effet, on s'avisa de comprimer, avec un petit fer chauffé, certaines parties des chairs pour obtenir une sorte de relief. Ce procédé avait le grand défaut de présenter à l'usure une surface inégale, de sorte que les parties saillantes s'usaient bien plus vite que les autres. Dans beaucoup de broderies de cette époque, on remarquera cette particularité que la broderie a totalement disparu aux pommettes ou à d'autres détails, tandis que les autres parties des figures sont encore relativement bien conservées. (Voir fig. 4.) Les premiers exemples, du XIII^e^ siècle, ont généralement les parties représentant les reliefs de la figure, pommettes, pomme de la gorge, etc., comprimées, tandis que plus tard ces parties sont rendues en relief par la compression du reste de la figure.

Le *point fendu tournant* est inférieur au *point de satin droit*, pour les figures qu'il fait souvent grimacer et, de plus, les points se présentant à la lumière sous des angles différents, il se forme un châtoiement dans la couleur qui varie avec le mouvement de l'étoffe et nuit encore à l'expression des figures. Dans le *point de satin*, tous les points étant parallèles et de même longueur, le châtoiement de la soie ne doit plus entrer en ligne de compte lorsque les figures sont de petite dimension, tandis que, d'un autre côté, l'expression peut être par-




Kensington Museum.

FIG. 3. PANNEAU DE SATIN BLANC (BRODERIE AU PASSÉ EN RELIEF) REPRÉSENTANT CHARLES I[er] ET SA COUR. TRAVAIL ANGLAIS DU XVII[e] SIÈCLE.

faitement rendue par ces points droits, excessivement petits.

Il est à remarquer que, jusqu'au XVI[e] siècle, les chairs, même exécutées au *point de satin,* étaient généralement brodées en une seule couleur. C'est en 1551 que la corporation des brodeurs de Paris décréta officiellement que les chairs devaient dorénavant être brodées en plusieurs teintes, trois ou quatre au moins.

Le D[r] Roch [1], suivi en cela par la généralité des auteurs anglais [2], croit reconnaître dans le *point refendu* comprimé par place le célèbre *opus anglicanum,* la broderie d'Angleterre si célèbre aux XIII[e] et XIV[e] siècles. M. de Farcy [3] fait remarquer que le mot *opus anglicanum* ne s'emploie pas seulement pour la broderie, mais qu'on le rencontre également dans les descriptions de pièces d'orfèvrerie ; d'un autre côté, les anciens inventaires des vêtements brodés ne parlent pas seulement de l'*opus anglicanum,* mais également de l'*opus theotonicum, opus florentinum, cyprense,* etc., et personne ne songe à donner à ces noms des significations de points spéciaux, mais bien d'origine spéciale. Il est même fort probable que nombre de broderies *de opere anglicano* ne provenaient pas d'Angleterre. Les broderies de ce pays jouissaient, à cette époque, d'une grande réputation, fort méritée d'ailleurs, d'où le nom de *opus anglicanum* donné à toute broderie du genre d'Angleterre. De la même façon, dans la Rome classique, les broderies d'or s'appelaient *opus phrygium* ou *phrygionum,* ces broderies ayant été importées d'abord à Rome par les Phrygiens. C'est de là que nous est descendu le mot *orfrois, auri phrygium.*

Pour reconnaître une broderie anglaise du XIII[e] ou du XIV[e] siècle, il vaut mieux nous attacher aux particularités de style et de dessin qu'au point. Voici quelques-unes de ces particularités : les hommes portent la barbe tout en ayant la lèvre supérieure rasée (voir fig. 5), ce qui était une mode anglaise ; fréquence des chevelures tirant sur le jaune ou sur le rouge ; architecture parfois fantaisiste ; colonnes formées de deux serpents enlacés, de branches de chêne ou de vigne, avec chapiteaux remplacés par des têtes de lion ; abondance de chérubins à six ailes, souvent en plumes de paon et debout sur une roue, de bustes d'anges, s'élevant entre les pignons des tabernacles surmontant les figures, les arcs de ces tabernacles portant des redents multiples, etc. Si la broderie ne présente aucune de ces caractéristiques, quoique exécutée en point refendu tournant, elle peut, au lieu d'être de l'*opus anglicanum,* provenir aussi bien de France, d'Italie ou d'Allemagne, où ce point fut pratiqué également.

Les figures de l'ancien *point refendu* sont parfois décrites comme exécutées en un *point de chaînette* fort fin, ce qui, je pense, est une erreur. L'effet est fort similaire parce que les aiguilles employées étant relativement grosses, le point de soie se fendait fort par le passage de l'aiguille pour faire le point suivant, de sorte qu'à premier vue il semble qu'un double fil concourrait à faire

1. Voir *Textile fabrics,* in-4°, 1870.

2. LADY ALFORD, *Embroidery as Art,* in-4°, London, 1886 ; F. et H. MARSHALL, *Old English embroidery,* in 8°, R. 1894 ; BARBER, *Ancient Ecclesiastical embroidery,* in-fol., 1880, etc.

3. *La Broderie du XI[e] siècle jusqu'à nos jours.* Déjà cité.



Kensington Museum.

FIGURE 4.
TRAVAIL
ANGLAIS.
SECONDE
MOITIÉ DU
XIVe SIÈCLE.

le point, comme nous allons le voir pour le *point de chaînette*. Cependant, dans les broderies que j'ai pu examiner à fond, j'ai trouvé, au revers de l'étoffe, une quantité de fils de soie égale à celle apparaissant sur l'avers, comme on l'obtient par le *point fendu*, tandis que, dans le *point de chaînette*, il y a deux brins de fil visibles sur l'endroit pour un sur le revers.

⁂

Voici maintenant comment se fait le *point de chaînette*, qui est d'une technique tout à fait différente de celle du *point droit*, que nous avons étudié jusqu'ici. (Fig. 2, n° 7 [1].) De dessous l'étoffe on sort l'aiguille sur la ligne à broder, et on la repique un rien à droite. On ne tire pas sur le fil pour le tendre, mais, le maintenant du pouce gauche en une boucle, on ressort l'aiguille sur la ligne à broder à quelques millimètres plus bas que l'endroit où on l'avait repiquée et à l'intérieur de la boucle, et en tirant l'aiguille, le fil se serre en une boucle, fixée à un bout par les deux premières piqûres de l'aiguille, et à l'autre par le fil ressorti lors de la troisième piqûre. On repique l'aiguille légèrement à droite de cette troisième piqûre et à l'intérieur de la première boucle ainsi formée ; en maintenant le fil de la main gauche, on ressort l'aiguille sur la ligne à broder un peu plus bas que la première boucle et à l'intérieur de la seconde, qu'on serre en tendant le fil, et ainsi de suite. L'explication est assez compliquée, mais l'exécution du point est simple. On emploie beaucoup ce point dans la broderie blanche, car le fil est solidement maintenu, ce qui est fort important pour des objets devant supporter le lavage.

Ce point est fort ancien et se rencontre dans des broderies d'une grande antiquité. Au XVIII^e siècle on introduisit, de l'Extrême Orient, où ce point était fort employé, un procédé plus rapide pour l'exécuter, en tendant l'étoffe sur un tambour ou petit châssis rond, et en se servant d'un crochet au lieu d'une aiguille ; de la sorte, ce point s'exécute très rapidement. Il se fait aussi fort bien à la machine, et la généralité des broderies mécaniques sont faites au point de chaînette. Pour en couvrir de grandes surfaces, les points se suivent comme au point refendu, soit en tournant, soit en exécutant des allées et retours.

⁂

Avant d'en finir avec les broderies où le fil prend son point d'appui dans l'étoffe de fond, il nous faut encore parler des *points de tapisserie*, ou de la broderie à *points comptés*, qui est une variété de *broderie au passé*, exécutée sur une grosse toile ou canevas ; les points y sont mesurés et réglés par les fils de trame et de chaîne.

De nouveau ici les variétés sont illimitées, puisqu'il s'agit d'une vraie marqueterie de points pouvant varier de longueur et de direction. Nous considérerons seulement les trois points qu'on rencontre le plus généralement : le *point de croix*, le *petit point* et le *gros point*.

Le *point de croix* ou *point de marque* (voir fig. 2, n° 6, senestre) se retrouve dans les broderies des différentes époques, depuis la plus haute antiquité ; mais c'est depuis le

1. Voir aussi fig. 1, n° 7, où de longs *points de chaînette* se voient clairement dans le bas aux endroits où le tissu de fond a été détruit par l'âge.



Kensington Museum.

FIGURE 5. PARTIE D'ORFROI. TRAVAIL ANGLAIS DU XIIIe SIÈCLE.

milieu du XIX^e siècle qu'il a pris une importance capitale. Son exécution, presque mécanique, l'a fait placer dans les mains les moins artistiques et ce malheureux point en a bien souffert. On en a fait une telle débauche pour broder en laine de couleur des pantoufles, de petites scènes candides, des perroquets et des fleurs impossibles, qu'on a peine à se figurer une œuvre artistique exécutée dans ce point.

Le *point de croix* est un point double, destiné à remplir un carré, en y dessinant une croix de Saint-André. Il est donc formé de deux points obliques croisés l'un sur l'autre.

Le *petit point* (voir pl. 2, n° 6, centre) est la répétition de la première moitié du point de croix ; il s'aligne donc en petits points obliques l'un à côté de l'autre. Les fils ne se croisant pas pour recouvrir le fond, ce point doit s'exécuter sur une toile ou un canevas plus fin, ce qui rend, par conséquent, son exécution fort lente ; sa finesse lui permet de suivre plus exactement le dessin que ne peut le faire le point de croix.

Le *gros point* (voir fig. 2, n° 6, dextre) est semblable au petit point, mais plus long, embrassant plus d'un croisement du canevas. Ces deux points étaient fréquemment employés ensemble et ont servi à exécuter des travaux excessivement importants, si l'on veut computer le temps qu'a dû demander leur exécution. Ils étaient en grande vogue au XVI^e et au XVII^e siècle, surtout pour les draperies, les grandes tentures et l'ameublement en général ; ni les sujets les plus compliqués, ni les grandes dimensions des pièces n'arrêtaient les brodeurs.

On brodait parfois aux points de tapisserie sur une étoffe de fond recouverte d'un canevas, et le travail terminé on retirait le canevas fil à fil ; on obtenait ainsi une broderie sur un fond à son choix, le canevas n'ayant servi qu'à régler les points. C'est ce qu'on appelle le *point de tapisserie à fil tiré*.

*(A suivre.)* C. BILLAUX.

# COMMENT ENCADRER.

ENCADRER, le mot l'indique et le dictionnaire le dit, c'est « mettre dans un cadre », et un *cadre* (du latin *quadrum*, carré) est « une bordure de bois, de bronze, etc. qui entoure une glace, un tableau, etc. »[1] C'est du moins en ce sens que le mot est aujourd'hui communément accepté et que la chose est devenue un des objets mobiliers les plus moralement indispensables de nos appartements. L'usage, je dirais volontiers la routine, nous a fait voir tant de cadres partout, qu'un panneau de mur n'est pas complet, à nos yeux, sans un ou plusieurs cadres. Nous ne comprenons qu'avec peine une paroi bien décorée de peintures, ou de cuir frappé, ou de tapisseries. Il faut que les espaces soient coupés, symétriquement s'il se peut, de *cadres*. Et bien que le cadre soit dans la dépendance du sujet qu'il entoure, il a pris en fait une telle importance qu'on dit même *un cadre* — par métonymie — pour *un tableau*. C'est irrationnel, sans aucun doute. Mais, comme il arrive souvent, cette erreur d'appréciation est une reconnaissance implicite de la vraie logique. Le cadre,

1. *Dictionnaire Larousse*, 1904.

en effet, ne dépend pas seulement de l'objet qu'il enveloppe, en ce sens qu'il est chargé de le faire valoir, mais il est dans la dépendance de *son cadre*, de son entourage, de son milieu. Il fait partie de l'architecture, il est chargé de relier à celle-ci, d'incorporer à celle-ci le panneau qu'il renferme.

C'est en ce sens que le cadre était compris aux époques d'art rationnel. Puisqu'on avait la vue plus large, on n'oubliait pas le sens générique du mot, celui d'encadrement, c'est-à-dire « ce qui entoure ». Plus étroitement, on voyait en lui la zone de bordure, enveloppant un panneau et chargée de faire la transition entre celui-ci et le fond dans lequel il est introduit. Quand tous les arts étaient décoratifs et appliqués, la conception du cadre avait sa place dans la recherche de l'harmonie générale. Par exemple la composition du cadre d'un retable du XV^e siècle se confondait avec la composition de l'autel dont le retable était l'accessoire. Le cadre des Kermesses flamandes de Teniers appartenait au lambris de la salle dont les toiles ornaient les murs. Le cadre proprement dit, c'est-à-dire tel que l'entend la définition du dictionnaire, était une chose exeptionnelle ; il fallait, en effet, qu'il eût sa destination à lui seul. On le comprenait autour d'un placard, d'une affiche, d'un parchemin portant une invocation religieuse, d'un portrait, en un mot d'un tableau que l'utilité ou la piété faisait exposer et qu'il était chargé de préserver.

C'est vraiment à partir du XVIII^e siècle seulement que le cadre a pris de l'extension dans le sens qu'il a aujourd'hui. Et son progrès fut en raison directe de l'indépendance de la peinture. Le tableau et le tableautin acquirent alors leur importance. Peints sous un jour spécial, sans préoccupation de la destination, sans intention d'application quelconque, et sans aucune visée autre que celle d'intéresser ou d'émouvoir par eux-mêmes, ils demandaient a être considérés séparément de l'entourage. Le but du cadre fut donc d'isoler le tableau, de le faire valoir, et de ne faire valoir que lui seul. Ce devint bien nécessaire, le jour où, de par la mode et le goût du temps, le tableau se multiplia dans les appartements d'une manière insensée. Il fut une époque, on s'en souvient, où les murs des salons se couvrirent de tableaux depuis la cimaise jusqu'aux poutres des plafonds. Il ne pouvait plus être question d'harmonie. Comment établir une unisson entre toutes ces compositions de lignes et de tons dues à des tempéraments, des époques, des circonstances, des écoles variées et créées dans l'ignorance, voire dans le dédain réciproque ? Sans le cadre, chacune d'elles aurait insulté à sa voisine. Chaque cadre avait pour mission, difficile, impossible, de faire ressortir la valeur de sa toile ; comme il ne pouvait étouffer les toiles qui l'approchaient, on s'imagine la cacophonie hurlante de certaines murailles ! Ces temps sont passés. La réaction est venue à son heure. On s'en retourne à des idées d'art plus saines, plus calmes et surtout plus conscientes. On se reprend à rechercher l'ensemble.

Mais l'introduction et l'extension de la gravure et de la chromotypie n'étaient point faites pour limiter l'importance matérielle du cadre, bien au contraire. Le cadre est resté, à tort ou à raison, jusqu'aujourd'hui, un des meubles auxquels on tient fort. Mais on l'emploie avec discrétion et avec recherche. On se préoccupe trop cependant encore de faire valoir le sujet à encadrer et pas assez de choisir ce sujet conformément au milieu et d'établir le cadre au service de l'un et de l'autre.

Ceci pouvait être signalé. C'est sous cette réserve du point de vue que nous publions l'article ci-après, fort intéressant, qui constitue une étude des plus pratiques et dont le fruit est d'ailleurs applicable non seulement en matière de *cadre*, mais en matière d'*encadrement* et de décoration en général. EGÉE.



L'INDUSTRIE du cadre a fait, depuis quelques années, des progrès considérables. Et l'art qui, grâce à des efforts constants, s'insinue aujourd'hui dans les plus minimes objets de la vie familière, semble enfin vouloir donner au cadre aussi sa signi-

fication esthétique. Cependant, si les personnes de goût, sans même réfléchir aux règles objectives de l'art, se trompent rarement dans ces questions, il est des natures rebelles aux perceptions des harmonies de couleur et de forme, tout comme il en est d'absolument incapables de saisir une nuance entre le faux et le juste en musique. C'est pourquoi il peut être utile de donner les principes directeurs de l'esthétique du cadre.

De la forme, de la coupe du cadre, nous dirons peu de choses. D'une manière générale, on ne peut perdre de vue que l'essentiel est l'encadré et non pas l'encadrant ; il faut, dès lors, éviter ces cadres monumentaux, exagérés, dans lesquels le tableau est comme perdu et semble n'être plus que le prétexte du cadre. De plus, le cadre doit rester dans le style de l'image ou de son époque : cadre sérieux ou frivole, d'après le sujet du tableau ou d'après l'école à laquelle celui-ci appartient. Ces règles sont évidentes, nous n'insistons pas.

Un point plus important, et que nous voudrions développer avec quelque détail, est celui de la couleur du cadre. Les couleurs ont, les unes sur les autres, une action considérable et le rappel de certains principes de psychologie expérimentale s'impose ici [1].

Ces principes sont à la base de l'art des couleurs ; ils en constituent le code esthétique.

Il est un fait universellement connu : plus une couleur est saturée, c'est-à-dire moins elle est mélangée d'éléments incolores (blanc, gris ou noir), plus elle plaît. Des expériences très intéressantes ont été faites à ce propos en Allemagne, elles paraissent concluantes.

D'autre part, des expérimentations fort simples prouvent que toute couleur fait naître, par contraste, sur les parties voisines, sa couleur complémentaire [2].

Ainsi, un carré de papier blanc sur une surface pourpre paraîtra verdâtre ; pour le même motif, les ombres dessinées par le soleil jaune d'automne sont d'un bleu foncé très prononcé.

De ce fait, il ressort que deux couleurs juxtaposées agiront l'une sur l'autre en mélangeant leurs couleurs complémentaires aux couleurs des parties voisines. En mettant, par exemple, des morceaux de papier rouge, simultanément, sur un fond jaune, orangé, bleu, le rouge apparaîtra violet sur le fond jaune, bleuâtre sur le fond orangé, orangé sur le fond bleu.

De même, deux couleurs complémentaires, agissant l'une sur l'autre, se satureront réciproquement. C'est en vertu de ce principe que les artistes, qui doivent produire un tableau visible de loin, juxtaposent d'ordinaire les couleurs complémentaires les unes aux autres.

Qui ne connaît, par exemple, la belle affiche de Cassiers : trois Hollandaises regardant passer, sur l'Escaut, un navire ; un ciel jaune, une eau bleue, un nuage vert, et,

1. Pour plus de détails, on peut consulter sur ce sujet : W. WUNDT, *Éléments de psychologie physiologique*, 2 vol., édition française ; — H. VON HELMHOLTZ, *Handbuch der Physiologischen Optik*, etc.

2. Nul n'ignore qu'on appelle couleurs complémentaires celles dont le mélange, dans des proportions convenables, forme du blanc. Dans le graphique suivant, sont complémentaires les couleurs diamétralement opposées.

en grandes lettres rouges : *Red Star Line.* Dans une autre affiche, une réclame des chemins de fer suisses, moins connue en Belgique, très belle aussi, représentant Berne encadré de son cirque de montagnes et de glaciers, il en est de même : du rouge et du vert de différents tons, c'est tout.

Il est à noter, enfin, qu'une couleur donne son maximum d'effet de contraste quand elle est désaturée ; en d'autres mots, la couleur complémentaire, produite par contraste est plus intense quand la couleur productrice est elle-même moins saturée. Ainsi, un carré de papier blanc deviendra plus vert sur une surface rose que sur une surface pourpre.

Nous n'avons parlé, jusqu'à présent, que du contraste des couleurs ; il est un dernier point à signaler : c'est le contraste de clarté. Une surface colorée semblera plus foncée, encadrée de blanc ou d'une couleur désaturée ; moins foncée, encadrée de noir ou d'une couleur saturée.

Prenons deux carrés de papier noir mat et posons l'un sur un fond blanc, l'autre sur un fond gris : le premier semblera plus foncé que le second. De même, un objet blanc, sur fond noir, sera plus clair que la même objet sur fond gris. Cela prouve que la clarté d'un objet dépend non seulement de son énergie lumineuse propre, mais encore de l'énergie lumineuse de son entourage.

Tels sont les principes qui président à l'art des couleurs. Il faut en tenir compte dans le choix des cadres ; la couleur de ceux ci aura nécessairement, d'après ce que nous venons de dire, une action très intense sur l'image encadrée. La question qui se pose est donc la suivante : Faut-il modifier l'image par le cadre, et, dans l'affirmative, dans quel sens faut-il faire cette modification ? Des exemples feront mieux saisir notre pensée.

J'avais à encadrer, dernièrement, une de ces jolies impressions en trois couleurs du tableau de Rüdisühli, si connu en Allemagne : Paysage d'automne. Un coin de prairie entouré de cyprès au feuillage d'un vert sombre ; à droite, isolés, deux hêtres dont les feuilles jaunes et rouges commencent à tomber, éclairés par un rayon de soleil filtrant à travers de lourds nuages blancs, amoncelés dans le ciel d'un bleu profond. La couleur verte dominant dans l'image, je crus devoir l'encadrer d'un bois de chêne teinté de rouge ; l'effet ne fut pas heureux. Le cadre rouge mélangea sa couleur complémentaire, le vert, aux diverses teintes de l'image : le vert des feuillages, l'herbe de la prairie devinrent durs ; les hêtres jaunes et rouges parurent ternes, comme perdus, toute la note de vive clarté du tableau fut éteinte. La contraste de couleur était nuisible à l'image ; il fallait chercher autre chose !

Je fis l'expérience du contraste de clarté, en mettant le paysage de Rüdisühli dans un cadre d'ébène. L'effet fut prodigieux. Le vert, suffisamment saturé déjà, sembla beaucoup moins dur, le jaune et le rouge donnèrent toute leur lumière ; mais de plus, les nuages blancs du ciel formèrent, avec le cadre noir, un contraste de clarté que l'artiste avait certainement cherché, en faisant se découper fortement, sur le ciel, le profil vert foncé des arbres. Pour la même raison, le rayon de soleil acquit une puissance

lumineuse intense. Tout le tableau fut rempli de vie et d'éclat.

Un autre exemple me paraît tout aussi concluant. Comment encadrer une reproduction, en trois couleurs, du tableau de Raphaël : la Madone de saint Sixte, du musée de Dresde ? Après plusieurs essais, je choisis un cadre jaune-ivoire, pour les motifs suivants : il fallait éviter d'abord tout contraste de clarté produit par un cadre foncé. Les couleurs étaient assez vives, le résultat eût été déplorable. De plus, la coloration des chairs était, sur la reproduction, jaunâtre. Le cadre jaune-ivoire corrigea ce défaut ; sa couleur complémentaire étant le bleu, il la mélangea aux diverses couleurs de l'image et rendit, par conséquent, aux visages et aux mains leur teinte blanchâtre, puisque du jaune et du bleu forment du blanc.

Par ce qui précède, on voit que, dans cette question des cadres, comme, du reste, dans tous les domaines de l'esthétique, il n'y a pas de principes absolus. Tantôt le cadre devra saturer les couleurs du tableau ; tantôt il devra éclairer ou assombrir l'image ; tantôt il devra éteindre ou raviver telle couleur ; tout cela dépendra de l'effet esthétique cherché ou voulu par l'artiste.

Les règles que nous avons données sont des règles générales. Contraste de couleur ou contraste de clarté, tel est le but de tout encadrement. Quel contraste faut-il choisir ; quelles couleurs contrastantes ? c'est une question de goût, susceptible de plus ou de moins, selon le sens esthétique de chacun.

Mais, et que ceci soit notre conclusion, une chose paraît évidente : chaque tableau demande un cadre approprié, un cadre qui participe, en quelque sorte, à sa personnalité. Sous ce rapport, les Allemands ont fait, en ces derniers temps, des progrès considérables. Ils construisent, de plus en plus, des cadres spéciaux qui s'adaptent à telle image, à telle gravure, en particulier. C'est l'idéal. La couleur, la forme, la coupe du cadre peuvent constituer, avec le tableau, un tout harmonieux et parfait, puisque le cadre a été fait pour lui et uniquement pour lui.

Formons le vœu que les Belges suivent bientôt l'exemple des Allemands. Nous sommes, sous ce rapport, bien en retard ; nos cadres sont d'une indigence désespérante et lamentable. Donnons, à nos tableaux, des vêtements « sur mesure », laissant, aux pasticheurs de l'art, le monopole des vêtements fabriqués d'avance. C'est un progrès à réaliser ; je le signale aux artistes de bonne volonté.

P. Michotte.





LE MUGUET ET SES INTERPRÉTATIONS DÉCORATIVES.

# LA FLORE ET SES STYLISATIONS.

NCADRONS de quelques considérations les photographies ci-jointes empruntées au tableau noir de l'Institut Jean Bethune, la vaillante école Saint-Luc de Saint-Gilles.

A plusieurs reprises déjà, nous avons fait des emprunts de ce genre, et nos lecteurs ont vu passer dans le *Bulletin* des exemples d'interprétation de sujets de la faune ou du corps humain. Cette fois, nous avons été conduit par le hasard à choisir un thème de la flore.

La flore est pour l'artiste une intarissable source d'inspiration. Elle lui fournit des idées, des sentiments, des modèles de formes et d'expressions presque à l'infini. Aussi, l'art a-t-il fréquemment recours à elle. Parmi les règnes naturels, le règne végétal est bien certainement celui qui a le plus servi les arts décoratifs.

En introduisant jadis la publication du beau travail : *La Botanique dans les arts industriels* [1], nous faisions la même constatation.

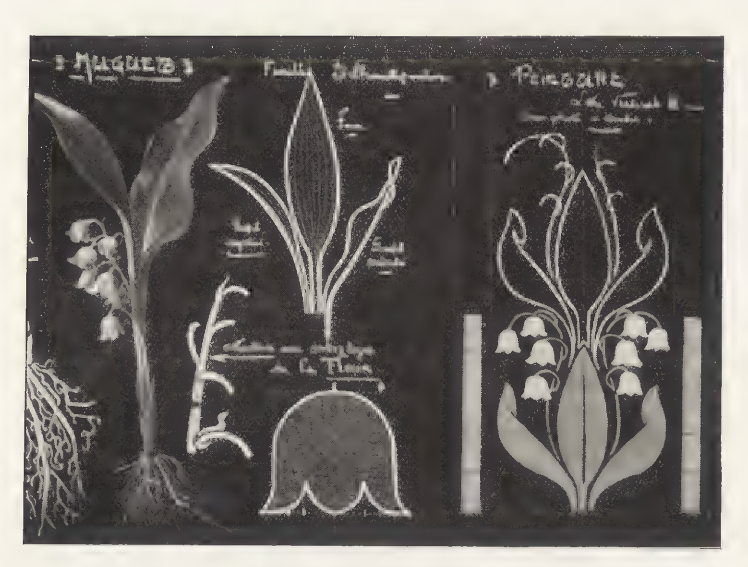
Les lecteurs du *Bulletin* ont constaté, en suivant cette remarquable étude, que la flore est si riche dans sa variété, si souple dans sa constitution, qu'il n'est, pour ainsi dire, aucune forme, aucun caractère, aucune expression, dans n'importe quel sentiment, quelle utilisation ou quelle technique, auxquels elle ne puisse s'appliquer. Il serait impossible à l'artiste d'inventer une plante qui ne se pût rattacher à une famille, à un genre, à une espèce.

La plante monstrueuse elle-même, qui peut se rencontrer dans la stylisation de la flore comme la chimère peut prendre place dans l'interprétation de la faune, cette plante même, et cet animal, par leur agencement exceptionnel et leur composition hybride, prouvent la dépendance où se trouve notre imagination vis-à-vis de la nature.

En dehors de cette hypothèse du monstre botanique, qui peut d'ailleurs parfaitement convenir à des applications données, l'artiste peut composer un type de plante ne trahissant que des caractères génériques et où il soit possible de reconnaître, par exemple, des humifères ou des roncinées sans qu'on puisse préciser davantage.

Cette conséquence découlait, entre autres, de toute l'étude de la botanique, dont nous venons de parler.

1. *Bulletin*, 1re et 2e années. 1901-1902-1903.




LE MUGUET AU NATUREL, SON ANALYSE
ET SON INTERPRÉTATION PAR LA PEINTURE.

L'art décoratif n'exige souvent pas plus de précision dans la détermination du motif interprété. Ce peut être notamment le cas lorsque ce motif ne doit se réclamer que d'une vue d'ensemble, ou d'une généralité de contours et de reliefs, ou d'une technique confuse, ou d'un sentiment général, sans qu'une signification particulière soit attachée à l'indication du sujet. Toutefois, c'est évidemment là une faculté de l'artiste, et une faculté fort avantageuse. La technique, l'expression, la vue en place, la variété, l'harmonie seront parfois singulièrement assistées par l'indépendance de l'artiste à l'égard d'un modèle précis, d'un type existant ; l'interprétation, ne portant plus que sur des généralités, devient presque de la composition.

Mais cette imprécision n'est jamais obligatoire pour l'artiste. Celui-ci est libre de choisir, pour l'interpréter, tel motif naturel spécifié, telle individualité botanique donnée. Il peut être engagé à le faire par sa fantaisie ou, si l'on veut, par une préférence personnelle. Il le sera peut-être par une raison dérivée de la destination : raison symbolique, mystique, héraldique ou autre.

Quoi qu'il en soit, presque jamais, il n'est impossible à l'artisan d'art de représenter un sujet précis de la flore, tout en honorant son métier et en traduisant son idéal.

Voici un exemple intéressant. Le sujet est à première vue fort ingrat : plante épaisse,




LE MUGUET INTERPRÉTÉ POUR LA CÉRAMIQUE, LA MOSAIQUE,
LA PEINTURE SUR VERRE ET LA GUIPURE.




LE MUGUET ET SES INTERPRÉTATIONS POUR LE TISSU, LE FER FORGÉ ET LA SCULPTURE.

floraison menue et divisée, silhouette peu ornementale, ainsi apparaît, individuellement et en nature, le *muguet*.

C'est de lui pourtant que tirent parti, tour à tour, le peintre, le tisserand, le brodeur, le ferronnier, le verrier, le sculpteur. Il faut reconnaître que la démonstration de tous ces corps de métier est complète.

Nous avons donné d'abord une gravure reproduisant l'ensemble du tableau noir. Puis, afin de permettre l'étude en détail des stylisations comparées, nous l'avons répétée eu trois fragments.

On voudra bien noter que ces tableaux sont tracés par le professeur à la planche noire d'une manière complètement improvisée. Ils sont dessinés au moyen de craies de couleur et comprennent toujours, outre le motif *nature,* un schéma de construction et des exemples d'applications variées. Après quelques jours, pendant lesquels ils servent de démonstrations à l'appui des leçons et sont laissés à l'étude des jeunes artistes, ils disparaissent sous l'éponge.

Nous sommes heureux d'avoir pu sauver, par la photographie, quelques-unes de ces intéressantes études et de les répandre, bien que dans une forme fort amoindrie sous tous les rapports, parmi le public de nos lecteurs.

Sans aucun doute, ces tableaux intéresseront un grand nombre ; les leçons qui en découlent sont multiples. Non seulement ils renferment pour chaque industrie représentée un excellent enseignement par la manière dont les stylisations sont inspirées sous le rapport technique et sentimental, mais ils produisent encore un fruit, fort rare à rencontrer dans l'habituelle formation artistique et professionnelle et cependant fort nécessaire : les artisans qui se livrent sur le vu de ces tableaux à une étude comparée n'ignorent plus les autres métiers. Les sculpteurs s'initient à la ferronnerie et à la peinture, les peintres au vitrail et à la mosaïque, et vice versa. Tous ces arts, appelés à travailler côte à côte et de concert, reconstituent leur union sur l'unité des principes et se préparent, dès lors, à replacer notre existence dans une ambiance esthétique homogène, dont l'effet moral doit être immense.

E. G.

# LES VOUTES EN BARDEAUX ET LE LIÈGE AGGLOMÉRÉ (NOTES TECHNIQUES).



IL existe un mode de couvrir les grandes salles de réunion, et notamment les églises et les chapelles, qui semble avoir été particulièrement cher aux anciens architectes de nos régions. Ce mode est celui du plafond cintré, construit en planchettes posées sur des nervures de bois et que l'on appelle communément du nom de *voûtes en bardeaux*.

Ces plafonds ont de nombreux avantages et, tout d'abord, celui de l'économie. Leur coût n'est pas comparable à celui des voûtements en pierre. D'autre part, ils renferment, dans leur simplicité, leur délicatesse et leur légèreté, des ressources architecturales et décoratives considérables. Certains vaisseaux, couverts au moyen de bardeaux, sont d'une poésie et d'une grâce que la plus belle voûte en pierre n'aurait pas augmentée.

Mais, d'autrepart, les voûtes en bardeaux présentent des inconvénients. Le plus grave est qu'elles offrent un aliment complaisant à l'incendie. Il faut prendre son parti de cette éventualité quand on se décide à les utiliser. On le fait, car il paraît souvent, à moins de craintes particulièrement fondées, que mieux vaut s'exposer à un risque incertain que de perdre un bénéfice certain.

Mais la couverture en bardeaux a d'autres défauts, graves parce qu'ils sont permanents. Elle est, en général, insuffisamment étanche à la température extérieure. Elle n'offre pas assez d'obstacle au chaud, en été, ni au froid, en hiver.

On constate, il est vrai, que ces inconvénients sont moindres dans les bâtiments anciens que dans les constructions modernes, soit parce que les architectes d'autrefois ont possédé des moyens empiriques, des remèdes d'expérience contre les inconvénients des bardeaux, soit plutôt parce que les anciennes charpentes, beaucoup plus lourdes, plus développées et mieux construites que les nôtres, recouvraient les voûtes d'un abri que les charpentes modernes, faites avec grande économie de bois, ne peuvent plus leur donner.

Souvent aussi, les voûtes en bardeaux sont défectueuses en une matière particulièrement délicate et subtile : l'acoustique. On sait que rien n'est plus difficile, disons plus impossible à saisir que le principe de l'acoustique. Les meilleures théories se trouvent en défaut quand on les a mises en pratique, et c'est pourquoi les plus habiles praticiens préfèrent s'en rapporter à des règles d'observation et même s'abandonner au hasard. L'acoustique, bonne ou mauvaise, ne tient souvent qu'à un fil, c'est le cas de le dire ; on a corrigé de déplorables acoustiques en tendant quelques fils dans certains endroits du local.

Cependant quand celui-ci est couvert en bardeaux, il y a bien des chances pour

que ce plafond soit la cause de la mauvaise acoustique qui peut régner. Il n'est pas excessif de comparer cette salle à une caisse de violon. C'est, en effet, une cavité couverte d'une cloison résonnante, mince et composée d'une matière parfaitement conductrice du son. Envoyez la voix dans cette boîte, elle se promène et se répercute sur les parois. Ses vibrations s'y prolongeront de telle sorte que l'écho de la première syllabe émise se fera encore entendre à la troisième.

Dès lors, le remède peut aisément s'indiquer : il suffit de couvrir la cloison au moyen d'une matière compacte qui étouffera sa sonorité.

Le même correctif a d'ailleurs été indiqué contre l'introduction de la température extérieure. On a donc essayé souvent de doubler les bardeaux au moyen de diverses substances, de multiplier ainsi la résistance de la voûte contre le froid et le chaud, en mettant le bois à l'abri de leur atteinte directe.

L'efficacité du moyen devait être d'autant plus grande que la matière employée pour cette doublure était, en elle-même, plus étanche aux pénétrations atmosphériques.

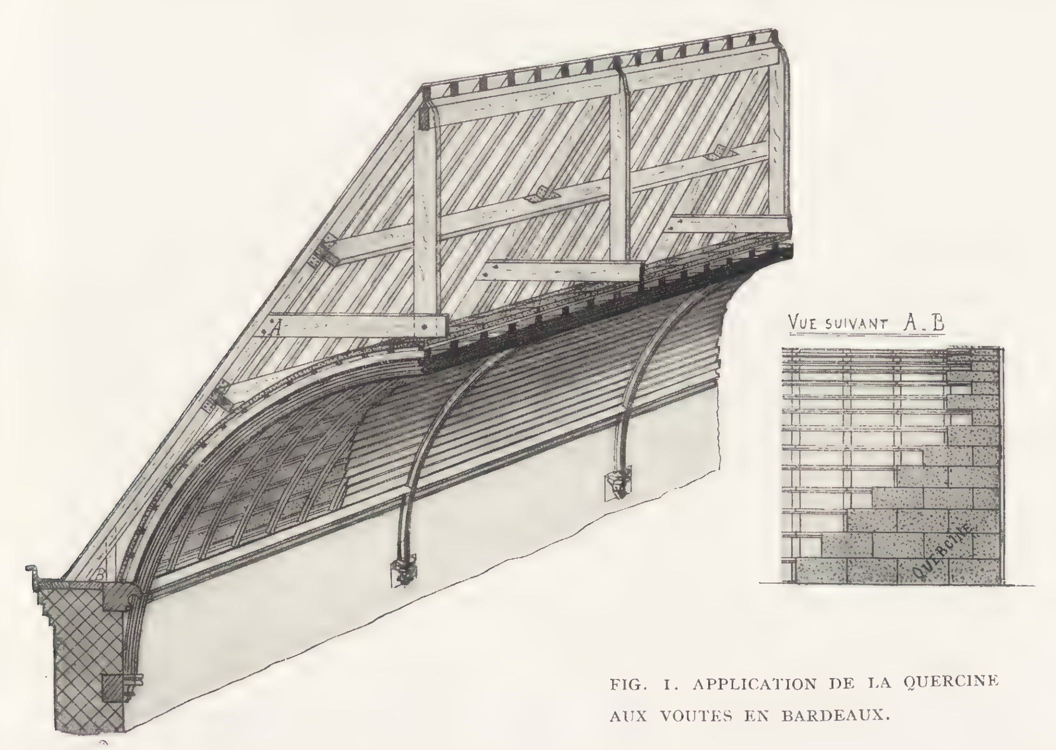



FIG. I. APPLICATION DE LA QUERCINE AUX VOUTES EN BARDEAUX.



Or, une matière qui a été employée et qui a donné, en général, de bons résultats, c'est le liège aggloméré, couché en plaques d'une certaine épaisseur sur la surface extérieure des bardeaux.

Il existe notamment une variété industrielle de liège aggloméré, appelée la *Quer-*

*cine,* et débitée commercialement en une forme facilement utilisable.

Quelques détails à ce sujet seront peut-être appréciés par les architectes.

La *Quercine* est fabriquée en carreaux de différentes dimensions (0,50 × 0,50 et 0,50 × 0,25) et également en forme de briques de 0,25 × 0,10 × 0,06 et de 0,25 × 0,125 × 0,06.

C'est naturellement la *Quercine* en carreaux que l'on applique aux voûtes en bardeaux. L'application peut se faire de deux manières. Dans la première, les carreaux sont disposés sur les bardeaux, entre les nervures, ainsi que le montre la figure 1.

Au contraire, la figure 2 montre les carreaux de *Quercine* placés sur des lattes horizontales, par-dessus les nervures, donc à quelque distance des bardeaux eux-mêmes. Ce second système semble le meilleur ; il a l'avantage de laisser un matelas d'air entre les planchettes et le liège. Cette couche d'air intermédiaire joue, à elle seule, un rôle d'une réelle utilité comme isolant du froid ou de la chaleur. Elle appuie donc, dans une sérieuse mesure, l'action du procédé lui-même. D'autre part, il va de soi que ce mode d'emploi est quelque peu plus coûteux que le précédent.

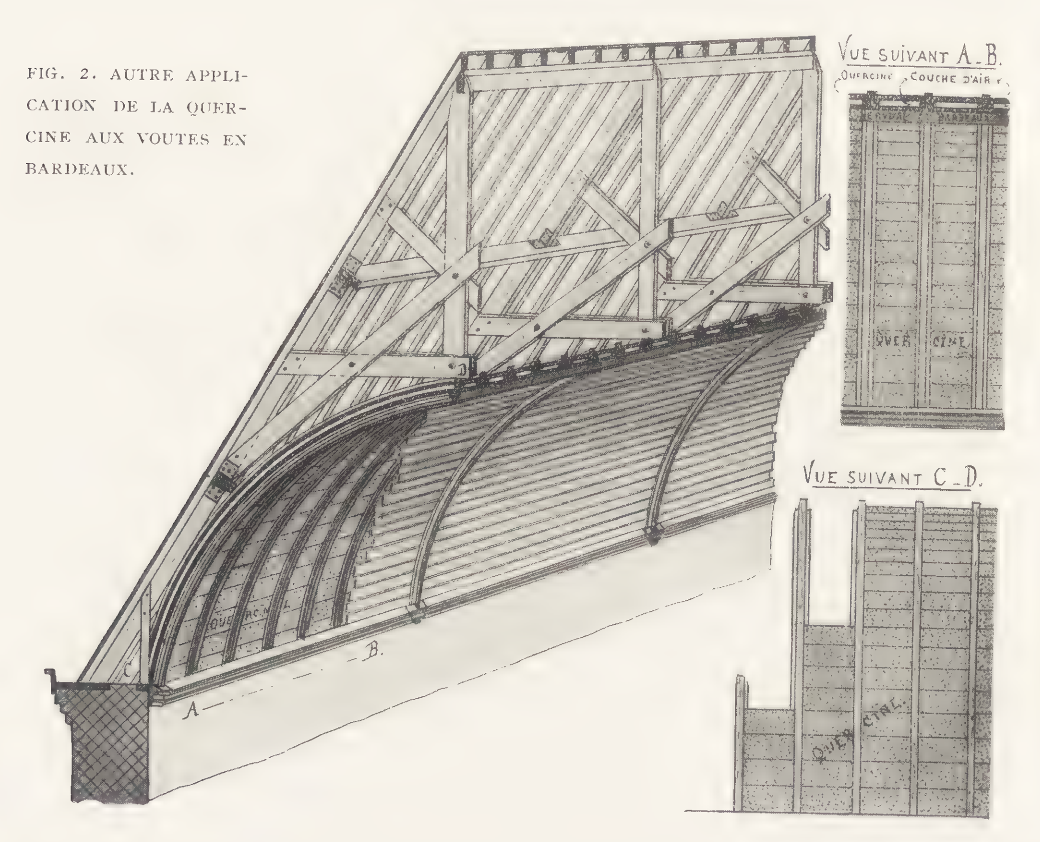


FIG. 2. AUTRE APPLICATION DE LA QUERCINE AUX VOUTES EN BARDEAUX.

De l'une et de l'autre manière cependant, le procédé n'est guère onéreux, la matière première étant économique autant que le placement en est simple.

Nous signalons donc le liège aggloméré comme un correctif des défectuosités de la voûte en bardeaux, car la question mérite un examen sérieux. C'est sans doute à cause des inconvénients que nous avons cités que les voûtes en bardeaux sont relativement peu usitées aujourd'hui. L'invention d'un remède efficace aurait, par conséquent, une importance considérable. Aux praticiens de le rechercher.

Nous avons vu utiliser la *Quercine* pour les voûtes en bardeaux par plusieurs architectes de valeur tels que M. De Pauw, de Bruges, MM. Mortier, De Noyette et Geirnaert, de Gand; nous en avons vu des applications dans d'anciennes églises comme celles de Wenduyne-sur-Mer et d'Akkergem, et dans de nouvelles églises comme celles de Saint-Joseph-Bruges et de Passchendaele. Il semble que le procédé a donné dans ces cas de bons résultats.

Ces essais sont intéressants. Il n'est rien de plus décevant, pour l'architecte et pour le propriétaire, que la constatation après coup de défectuosités pratiques graves dans une œuvre pour laquelle il a été dépensé, par l'un beaucoup de talent d'invention et de composition, par l'autre beaucoup d'argent; dans une œuvre qui est belle, mais est pratiquement défectueuse. De là, cette méfiance à l'endroit des voûtes en bardeaux. Si cette méfiance pouvait définitivement tomber, l'art aurait lieu de s'en réjouir.

A. Z.

# VILLAS NORMANDES.

*Bien que plus spécialement écrit pour la France, cet article renferme des données qui seront appréciées par la généralité des architectes. Nos lecteurs trouveront sans doute quelque intérêt à le lire ici* [1].



N donne assez facilement le nom de « Villas normandes » aux maisons de campagne pour l'édification desquelles les charpentes apparentes jouent le principal rôle; mais les pans de bois seuls, malgré les merveilleux spécimens de ce mode de construire que nous admirons encore à Lisieux, à Caen et à Rouen, ne suffisent pas à caractériser l'architure de la Normandie, car on en trouve dans différentes provinces de la France et même à l'étranger; c'est plutôt la forme si particulière des toits qui semble véritablement être un produit du terroir normand.

« Les maisons en bois sont rares dans les provinces méridionales, dit Viollet-le-Duc. Dès la fin du XIIe siècle, elles deviennent de plus en plus fréquentes dans les provinces du Nord. D'abord, ce ne sont que les étages supérieurs qui sont construits en pans de bois, puis bientôt le rez-de-chaussée seul se maintient en pierre, puis enfin, pendant le XVe siècle et le commencement du XVIe siècle, des façades tout entières sont non seulement élevées en pans de bois, mais souvent même entièrement boisées comme de grands meubles, sans qu'il y ait trace apparente de

1. Extrait du *Recueil de procédés pratiques à l'usage du bâtiment,* par Jean FUGAIRON, Paris, Ducher et fils.



FIG. I. VILLA NORMANDE A DEAUVILLE.

On pensait alors à bien abriter les parements des façades par les saillies des toits, soit qu'on élevât sur la rue un mur goutterot ou un pignon.

» Les rues devenant de plus en plus étroites à mesure que les villes devenaient plus riches et populeuses, sans pouvoir reculer leurs murailles, on agrandissait les fenêtres pour prendre le plus de jour possible. »

Le même auteur ajoute :

« ...Les maisons de paysans étaient en pans de bois hourdés en terre mêlée de paille, couvertes en chaume ou en bardeaux. On en voyait encore un grand nombre jusqu'en 1830, qui rappelaient, par leur structure, les charpentes de la Norvège, du Danemark et celles indiquées sur la tapisserie de Bayeux. Les Normands, comme tous les peuples de la Scandinavie, ne construisaient qu'en bois et étaient tous charpentiers dès l'époque où ils vinrent s'établir sur les côtes de la France. Navigateurs, leurs habitations conservaient quelque chose de la structure navale. »

maçonnerie. Outre le goût que les populations du Nord ont toujours conservé pour les constructions de bois, outre l'influence qu'exerçaient sur ces populations les traditions apportées par les invasions septentrionales, le voisinage des grandes forêts, la construction de bois présentait des avantages qui devaient entraîner tous les habitants des villes populeuses des provinces françaises proprement dites à employer cette méthode.

» Dans ces grandes villes du Nord telles que Paris, Rouen, Beauvais, Amiens, Troyes, Caen, la place était rare. Ces villes, entourées de murailles, ne pouvaient s'étendre comme de nos jours ; on cherchait donc à gagner en hauteur la surface qui manquait en plan et on empiétait autant que faire se pouvait sur le vide de la voie publique, au moyen d'étages posés en encorbellement ; or, la construction en bois se prêtait seule à ces dispositions imposées par la nécessité.

M. Émile Travers, l'érudit et obligeant secrétaire de la Société des antiquaires de Normandie, estime que l'abondance des constructions en bois et leur persistance étaient dues à des influences scandinaves. D'après lui, elles appartiennent surtout à des régions où la pierre manquait et où le mauvais état des chemins rendait difficile

et coûteux le transport des matériaux. Dans les villes, à Caen, par exemple, on a bâti beaucoup en bois, parce que les carrières d'Allemagne (près de Caen) avaient été confisquées au profit du roi d'Angleterre pendant l'occupation de 1417 à 1450.

IG. 2.

La forme de la couverture dont Esperandieu attribuait l'origine à la coiffure des Cauchoises est, avons-nous dit, un des caractères principaux du style normand.

La figure 1 représente une des anciennes villas de Deauville, — et ce ne sont pas les moins réussies. Elle est due au talent de feu M. Saintin et elle paraît présenter, outre la toiture, différents partis architectu-

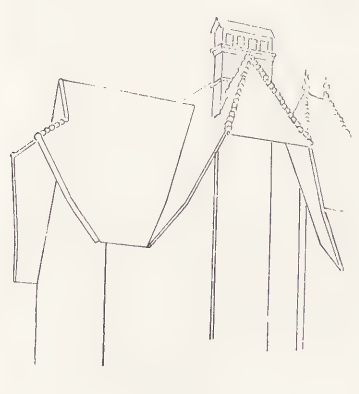


FIG. 3.

aux qui peuvent passer pour des modèles lu genre.

Ce style normand, en effet, a ceci de paraiculier que, tout en étant défini, il permet les combinaisons que limitent seulement le bon goût ou l'érudition de l'artiste constructeur.

Le type de toiture de la villa bâtie par M. Saintin est le plus ordinairement employé. Souvent, cette toiture se courbe gracieusement dans sa partie basse (fig. 2), ou bien elle se brise franchement dans sa partie haute en une échancrure appelée « nez de chien » et se laisse traverser par des souches de cheminées (fig. 3). Dans le premier cas, on utilise le petit triangle supérieur pour éclairer ou ventiler le faux grenier.

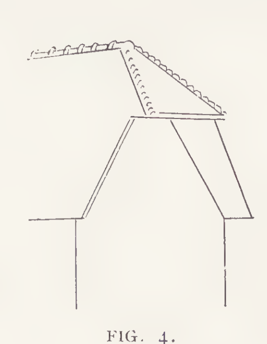


FIG. 4.

Parfois le sommet de la toiture forme un versant très accusé, comme une sorte de visière qui souligne, pour ainsi dire, la silhouette générale et lui donne de l'accent (fig. 4).

Nous avons vu dans une maison norvégienne — et c'est peut-être ici le cas de rappeler les influences scandinaves dont nous parlions plus haut — une saillie semblable abritant un pignon (fig. 5), servant de couverture à une lucarne et permettant de faire des jouées.

Enfin, il est une forme de couverture convenant plutôt à des constructions basses à usage de communs, par exemple, et qui rappelle la mansarde (fig. 6). Elle est assez peu usitée en Normandie, sauf peut-être dans les maisons de ferme de l'Eure ; on en cite un exemple dans un manoir du XV^e siècle, à Monteille (Calvados).

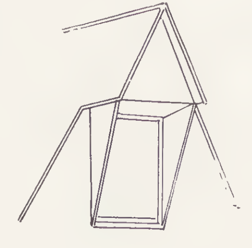


FIG. 5.

Les toits volumineux entraînent les constructeurs à

donner aux lucarnes une importance exceptionnelle. Celles de la figure I nous plaisent beaucoup, car elles « coiffent » bien la croi-

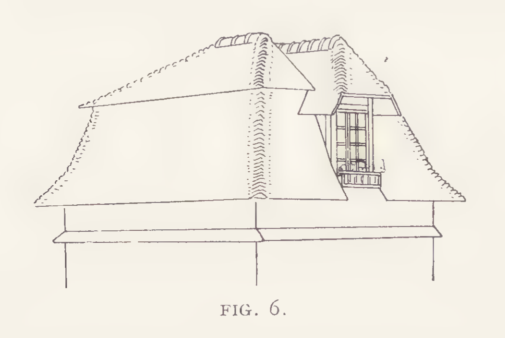


FIG. 6.

sée qu'elles abritent. Il en est de même de celles d'une auberge de Dives (fig. 7).

Nous ne citerons que pour mémoire la splendide lucarne du XV^e siècle à la maison de la « Salamandre », de Lisieux, et dont on s'est tant inspiré par la suite.

Beaucoup plus modestes et quelque peu fantaisistes sont celles qui servent de chatières ou de simples motifs d'ornementation (fig. 8).

La superposition des lucarnes (fig. 9) donne aux toitures une ampleur toute particulière.

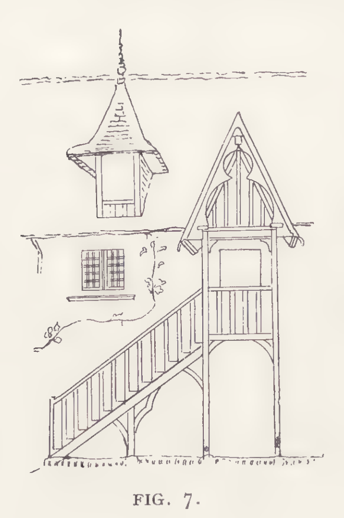
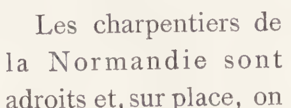


FIG. 7.

La même figure nous montre un type de souche de cheminée en briques rouges et blanches par panneaux. Ces damiers, du plus bel effet, forment aussi l'appareil des soubassements et des rez-de-chaussée. Au château de Hermival-les-Vaux, qui date des XVI^e et XVII^e siècles, des façades entières sont en damier.



FIG. 8.



Les charpentiers de la Normandie sont adroits et, sur place, on n'est pas embarrassé, avec des dessins très arrêtés, d'obtenir une exécution parfaite des lucarnes, saillies, « capitrets », etc. ; il en est de même des couvreurs, qui font mieux que partout ailleurs ces pièces d'arêtiers aux ressauts calfeutrés en ciment et qu'ils nomment des « corniers ». Leurs égouts de deux tuiles sont soigneusement dressés et cimentés et, sur une pente préalable faite d'une feuille de plomb mince, ils taillent leurs noues à joints vifs. C'est, en somme, une feuille de plomb divisée en noquets. Nous ne savons si sur ces toits rapides le mode de sceller en chaux ou en mortier de ciment de petites tuiles carrées, comme dans la Seine-Inférieure, est bien recommandable ; la moindre réparation oblige à découvrir des surfaces relativement grandes. Il est plus simple de traiter ces tuiles comme des ardoises et de les fixer avec des crochets. Dans certaines régions, elles sont simplement clouées.

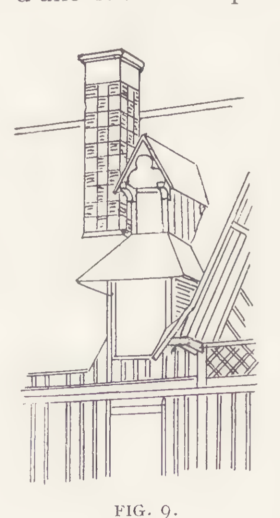


FIG. 9.

Les corniers s'emploient sur les arêtiers. Ce sont des terres cuites affectant la forme de tuiles romaines, percées de trous dans la partie recouverte, laquelle représente en-

viron un tiers de leur longueur. Les ouvriers normands, en les scellant, utilisent les bavures du mortier qui sort en dessous en les répandant par un mouvement du pouce à droite et à gauche sous le pureau des tuiles voisines. Quant le mortier est séché et devenu blanc, il apparaît comme une petite décoration, et même parfois on le peint en blanc.

Le mortier actuel ne valant pas celui que l'on fabriquait autrefois, on a cherché le moyen de s'en passer.

Dans ce but, on établit le cornier de façon qu'il se raccorde au pureau de la tuile, sans saillie sur celle-ci et sans coupe biaise de la dite tuile.

Le cornier retourné et posé en sens inverse devient une « nouette », sert au fond de noue et se pose, de même que le cornier, au niveau de la tuile. Il n'y a donc plus de scellements dans ces diverses parties de la couverture.

En Angleterre, soit à cause de l'influence normande, soit en raison du climat, les plâtres et mortiers divers sont supprimés dans la couverture et remplacés par des produits en terre cuite très bien compris et répondant à tous usages.

Les « faîtaux » couronnant les combles sont scellés avec ou sans bavures de mortier. On les orne avec des chats, des oiseaux, des épis vernissés, etc.

Les « ruellées » s'établissent de deux façons : en mortier, c'est-à-dire en scellant la tuile sur le chevron de rive, ce qui produit une masse lourde et disgracieuse, ou mieux en scellant la tuile en dessous et en laissant se détacher sur la face vue la dent de scie des pureaux.

Les tuiles normandes sont plates et de petites dimensions. Il entre dans un mètre carré : 90 tuiles de 0 m. 135 × 0 m. 235 ; 70 tuiles de 0 m. 165 × 0 m. 270 ; 55 tuiles de 0 m. 200 × 0 m. 270. Elles proviennent des tuileries de Bavent, de Senonches, de Verneuil, des Mureaux. On les teinte en ton vieux à la cuisson [1].

Certains petits auvents sont couverts en tuiles en bois à écailles noyées à bain de céruse.

Le chaume est employé en couverture sur des constructions même luxueuses, par simple amour du pittoresque et même on voit des iris plantés le long des arêtiers. A cause de la pente rapide des toits, les bois de chevronnage travaillant autant à la compression qu'à la flexion, des chevrons de 0 m. 054 × 0 m. 08 suffisent à supporter des couvertures dont le poids atteint souvent 100 kilos par mètre carré.

Ce serait une erreur de croire que les tourelles ne conviennent pas à l'architecture en bois de la Normandie. Nous citerons celle qui se trouve à un très ancien manoir de Coupesarte (Calvados). Les balcons n'offrent rien de particulier, si ce n'est qu'on leur adjoint fréquemment des caisses à fleurs ; ces caisses sont quelquefois posées simplement au bas des baies, mais naturellement en saillie (fig. 1).

Ce ne sont pas seulement les toits saillants qui sont intéressants à étudier dans l'architecture normande, mais aussi les pans de bois apparents remplaçant les murs. Autrefois, à l'époque des corporations, les com-

1. C'est la tuile 0 m. 165 × 0 m. 270 qui est la plus employée.

pagnons et maîtres charpentiers se préoccupaient moins des effets décoratifs que des nécessités de la construction. Les « décharges », les « guettes », les « tournisses », les « potelets » s'épaulaient et reportaient sur les pièces principales les efforts raisonnés de chaque partie.

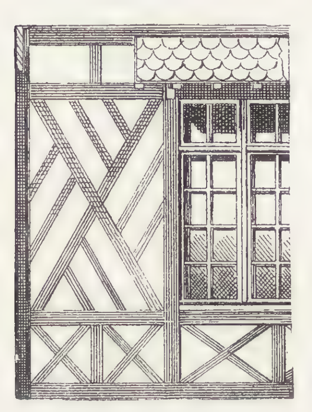


FIG. 10.

Outre la figure 1 qui contient de bons exemples de pans de bois, nous en donnons une autre, figure 10 ; les figures 11 et 12 sont des motifs que nous avons relevés dans de larges frises.

Les hourdis des pans de bois s'exécutent de différentes façons. On se contente de hourder en maçonnerie quelconque, par exemple en brique et mortier de ciment, puis à l'intérieur on cloue un lattis qui reçoit l'enduit en plâtre et empêche de se produire les vides qui peuvent se révéler entre le bois et la dite maçonnerie. Si on veut un travail plus soigné, on applique intérieurement une

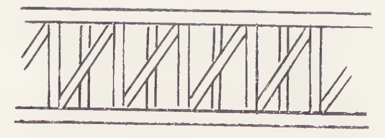


FIG. 11.

brique de champ, ce qui donne o m. 15 de pan de bois, o m. 06 de brique, en tout o m. 24 d'épaisseur avec l'enduit. On peut aussi soit écarter la brique de o m. 06 de quelques centimètres, en formant matelas d'air comme on le verra plus loin, ou la

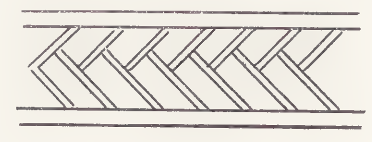


FIG. 12.

reculer davantage, de façon à loger la tuyauterie. Dans les petites parties apparentes, telles que le soubassement des *bow-windows,* on met des revêtements en parquets à point de Hongrie ou des briques minces posées à bâtons rompus.

Voici, figure 13, comment est compris un pan de bois apparent : Les poteaux d'angle sont en o m. 15 × o m. 15 ; les poteaux intermédiaires en o m. 13 × o m. 13, o m. 13 × o m. 11 ou o m. 11 × o m. 11. Ils sont rainés pour recevoir le hourdis *b* en brique de o m. 11 et mortier de chaux hydraulique. L'enduit extérieur *a* est en mortier rustique : tyrolien ou plâtre. Nous sommes l'ennemi personnel du plâtre à l'extérieur et nous n'admettons, pour un pan de bois, que le mortier en chaux hydraulique ; c'est à l'intérieur seulement que l'enduit

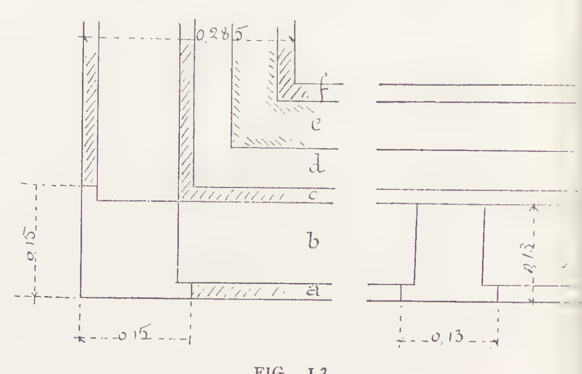



FIG. 13.

pourrait être en plâtre ; mais le meilleur complément d'un pan de bois est un contre-galandage *e* en brique, de champ espacé du pan de bois de 0 m. 05 et formant un vide *d* d'air isolant. Ce travail représente un supplément de prix, mais non certes une dépense inutile. En ce cas, l'enduit *c* est reporté en *f*.

C'est à notre excellent confrère de Houlgate, M. Lewicki, que l'on doit la propagation de ce procédé.

Un pan de bois est plus cher qu'un mur moellon avec angle, entourage de baies en brique, de 0 m. 35, qui coûte 9 à 10 francs le mètre superficiel. Il faut compter, en effet, par mètre superficiel :

| | |
|---|---|
| 3 poutrelles de 1 mètre en sapin rouge . . . . . . . . fr. | 3.00 |
| Remplissage plein en brique de 0 m. 11 . . . . . . . . . | 4.50 |
| Enduits . . . . . . . . . | 2.00 |
| Peinture . . . . . . . . . | 1.00 |
| Fr. | 10.50 |
| Et si l'on fait un contre-galandage . . . . . . . . . fr. | 3.50 |
| Fr. | 14.00 |

Pour les bois de pitchpin ou de chêne, il faudrait majorer de 20 p. c. les prix du bois et encore ne trouverait-on pas facilement du pitchpin à cause de la consommation qu'en fait actuellement l'Amérique.

On pourrait, si une grande solidité était exigée, faire un hourdis en brique de 0 m. 22, sans vide et sans contre-galandage ; la dépense serait sensiblement la même.

On observe de jolis tons sur les enduits extérieurs des hourdis ; ils sont obtenus en délayant de l'ocre dans de l'eau de chaux, mais cette teinte paraît être peu résistante. Il est préférable de s'en tenir au mortier de chaux hydraulique naturel.

Les hourdis doivent affleurer le bois ; aux environs de Rouen, les bois ont une saillie de 1 à 1 1/2 centimètre sur le mortier.

On établit souvent de faux pans de bois. Dans ce dernier cas, la maçonnerie est montée en moellons et briques de 0 m. 35 d'épaisseur ; l'enduit est lissé et on trace avec une tringle de la largeur des bois le dessin que l'on veut ; le bois est ensuite peint à l'huile ou au silex or.

Dans cet ordre d'idées, on peut arriver à des résultats très économiques [1] par l'emploi de la brique Berthault à cloison d'air, qui a l'avantage de ne laisser passer ni froid, ni chaleur, ni humidité. Cette brique forme une épaisseur de mur sur laquelle ou fixe les faux pans de bois au moyen de pattes à scellement. Les faux pans de bois auraient une tendance à se cintrer si on ne prenait la précaution, dans l'arrière-face, de pratiquer deux traits de scie à mi-bois, coupant la frise et l'empêchant de travailler.

Dans les pays où l'on redoute l'humidité, les rez-de-chaussée sont en maçonnerie ; mais on peut y établir un porche en chêne, que l'on harmonise avec les pans de bois du dessus.

La construction du rez-de-chaussée varie avec les contrées et suivant la dépense. Près de Bolbec, nous avons remarqué une écurie dont les gros murs étaient en brique rouge du pays sur fondations en silex, alter-

1. N. d. l. R. Économiques, peut-être, mais combien peu constructifs et, partant, combien peu artistiques !

nant avec des plates-bandes en pierre de Lillebonne d'un blanc éclatant sur les façades principales et en briques blanches du Havre sur les façades postérieures; quelques parties en roche de Saint-Maximin ou en pierre blanche de Ternon.

Dans les villas du bord de la mer, les croisées sont à petits carreaux, ce qui les rend solides et les grandit à l'œil. Elles sont aussi de dimensions moyennes, ce qui permet de les fermer solidement les jours de grand vent.

C'est peut-être à tort qu'on accuse l'architecture normande d'être très chère et d'exiger un entretien excessif. Nous admettons ce dernier reproche, quoique l'obligation de peindre annuellement ait pour conséquence de faire des menuiseries en sapin et non en chêne, d'où économie première. Quant au premier, il n'est pas absolument fondé. Nous avons, à Villers, vu une construction de très bon goût, très confortable, ayant, en outre, exigé à cause d'un terrain glaiseux un pilotage avec grillages noyés en plein béton de ciment, composée d'un sous-sol, d'un rez-de-chaussée, d'un premier étage et d'un comble habitable, qui a coûté 420 francs le mètre superficiel.



FIG. 14.

Une bonne construction de rez-de-chaussée est obtenue avec des moellons durs grossièrement taillés et rejointoyés en creux en ciment de Portland.

A Pennedepie, nous avons remarqué un soubassement en pierre d'un très heureux effet. Les assises étaient de 0 m 40 de hauteur et des carrés très noirs étaient obtenus au moyen de silex du pays de teinte extrêmement foncée, scellés en mortier de ciment et jointoyés à l'anglaise.

En résumé, le style dit normand ou plutôt l'architecture en bois, dont la Normandie ancienne et moderne offre les exemples les plus achevés, est celui qui se prête le mieux à la composition des constructions pittoresques, depuis les somptueuses villas de Cabourg, de Deauville et de Dieppe, jusqu'à de modestes édicules tels que celui que représente la figure 14 et qui conviennent à des expositions ou à des promenades publiques.

JEAN FUGAIRON.



# LA BRODERIE[1].

PRÈS la technique des broderies obtenues avec un fil prenant lui-même son point d'attache sur le fond, voyons maintenant la seconde classe de broderies, où le fil est couché sur le fond, ou bien où quelque autre ornement s'y trouve appliqué. Nous distinguerons donc deux cas : celui où un fil est cousu sur le fond par un autre fil, et celui ou tout autre ornement qu'un fil est attaché sur le fond.

Le *point couché* est l'un des plus simples et remonte à la plus haute antiquité. Il se rencontre fréquemment parmi les broderies les plus anciennes qui nous restent.

Voici comment s'exécute la couchure. Sur une broche ou bobine s'enroule le fil qui doit être couché ; on enroule généralement deux ou trois fils d'or ou plusieurs brins de soie à la fois pour activer le travail. On tend ces fils sur le fond en suivant les contours du dessin qu'on remplit de rangées parallèles par des aller et retour consécutifs. Une aiguille enfilée d'un fil léger recoud, de distance en distance, les fils au fond (fig. 2, nos 8, 9, 10). Ces points d'attache se répètent régulièrement tout le long des fils couchés, et les dessins créés par leur disposition forment différents genres de couchures. Dans la *couchure* ordinaire, les points d'attache d'un rang tombent entre ceux des rangs voisins, d'où le nom qu'on lui donne parfois de *point natté*, *point d'osier* ou *point de brique* (voir fig. 2, n° 9 dextre).

En espaçant différemment les points d'attache, on obtient de la *couchure en chevrons* (voir fig. 2, n° 10 senestre), en *grain d'orge*, en *bâtons rompus*, en *œil de perdrix* (fig. 2, n° 10 dextre), *ondulée*, etc. Les couchures d'or que les Flamands et les Italiens du XVe et du XVIe siècle employaient pour leurs fonds montrent à merveille le riche parti que l'on peut tirer de ce point.

Parfois, pour donner plus de chatoiement à l'or, on fait de la *couchure relevée* (fig. 2, n° 9 senestre). On commence par couvrir le dessin de cordonnets ou gros fils espacés, et disposés perpendiculairement au sens dans lequel on veut coucher les fils d'or. On dispose l'or par-dessus, en faisant tomber les points d'attache entre les cordonnets de deux en deux et en alternant à chaque retour du fil de couchure, de manière à obtenir un dessin en *briquetage*. On peut également faire de la *couchure relevée* en *bâtons rompus*, *chevrons*, etc. Ces couchures relevées se rencontrent rarement avant la seconde moitié du XIVe siècle.

Au lieu de la couchure ordinaire, qui présente le défaut de s'abîmer fort dès que les fils d'attache s'usent, on employa, surtout au XIIIe et au XIVe siècle, un fort beau point que M. de Farcy[2] appelle le *couché rentré*. Les fils de couchure, au lieu d'être simplement cousus sur la surface, se fichent au travers de l'étoffe, viennent se fixer à de gros fils tendus au dos et reparaissent en-

1. Voir *Bulletin*, p. 257.

2. *La Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours*, voir supra.

suite au-dessus de l'étoffe par le même trou.

Quand l'attention n'a pas été spécialement attirée sur ce point, on le prend facilement pour de la couchure ordinaire, à laquelle il ressemble fort à la vue, à moins qu'on n'examine le revers ; aussi de nombreux connaisseurs ignorent-ils l'existence de ce beau point, qui n'est plus pratiqué de nos jours.

Parfois, dans les broderies en soie, quand il s'agit de couvrir de grandes surfaces, on couvre le fond par des fils à très longs points. Ces fils sont retenus en place par d'autres fils qu'on couche en travers d'eux de distance en distance. C'est ce qu'on appelle de la *broderie lancée grillée, quadrillée* ou *chevronnée,* d'après les dessins que forment les fils d'attache couchés par-dessus. Ce point n'a guère de solidité, mais on l'employa pour sa rapidité d'exécution. On en rencontre des exemples au XII^e^ siècle déjà. Aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, principalement en Espagne et en Italie, on brodait entièrement en ce point les fonds de chasubles et autres ornements d'église.

Une des caractéristiques des broderies italiennes, du XIII^e^ au XIV^e^ siècle, sont les fonds en couchure dont les points d'attache dessinent des rinceaux parfois en relief (voir fig. 6). En ce cas, on applique d'abord sur le fond de gros fils dessinant ces rinceaux, puis on brode en couchure par-dessus le tout. Dans les autres pays, on relevait ainsi des ornements en relief dans les nimbes des saints (voir fig. 2, n° 9) et autres petits détails d'ornement, mais les fonds n'étaient généralement ornés que de diaprages à dessins géométriques.

Les points d'attache, en soie, influencent légèrement la couleur de l'or dans l'effet général ; en employant de la soie rouge, jaune ou verte pour ces points d'attache, l'or semble de teinte différente ; c'est ce qu'on appelle du *couché nuancé.*

Dès le XIII^e^ siècle, on rencontre, par exemple, des auréoles en couchure dont les points d'attache, au centre, sont exécutés en soie de teinte claire, devenant de plus en plus sombre au fur et à mesure qu'on se rapproche de la circonférence, et graduant ainsi le brillant de l'or.

Le *couché ombré* est une broderie en couchure par-dessus laquelle on brode des hachures lancées, de manière à former des ombres.

La *broderie en or nué* dérive directement du couché nuancé. On recouvre entièrement le dessin de fils d'or tendus l'un à côté de l'autre, puis les points d'attache sont faits en différentes couleurs et plus ou moins rapprochés pour obtenir des effets de teinte et de clair obscur. Dans les parties sombres, les points d'attache se touchent recouvrant entièrement l'or, puis laissent apparaître l'or de plus en plus pour représenter les lumières, jusqu'à ce que, dans les parties claires, l'or apparaisse entièrement, avec juste ce qu'il faut de points d'attache pour le retenir en place (voir pl. 2, n° 10 centre).

Quand il s'agit de broder des personnages, on épargne, naturellement, en étendant les fils d'or, l'espace pour les chairs, qu'on fait généralement au point de satin. L'effet de l'or nué est des plus riches et se rapproche de celui des miniatures aux clairs hachurés d'or. Ce procédé réclame une grande habileté technique ; l'or recouvrant tout le fond, il faut broder sans être aidé par le dessin. Quand,




ensington Museum. S. PAUL S. PIERRE.

FIG. 6. FRAGMENT D'ORFROI DE CHASUBLE. TRAVAIL FLORENTIN. PREMIÈRE MOITIÉ DU XIVe SIÈCLE.

par exemple, le personnage se détache sur un fond de couchure, les draperies en or nué et le fond couché peuvent se faire sur les mêmes fils d'or. Dans l'or nué on recouvre généralement deux fils d'or à la fois, cependant quelques travaux ou quelques détails sont parfois brodés sur un seul fil, mais fort rarement, la lenteur de ce travail étant extrême.

Dans les premières broderies où il apparaît, tout à la fin du XIV$^e$ siècle, l'or nué se trouve mélangé au point de satin, qu'il élimina peu à peu et qui ne fut plus conservé enfin que pour les chairs. Du XV$^e$ au XVII$^e$ siècle, ce point, d'une grande richesse, a produit des travaux magnifiques ; il disparut presque entièrement au XVIII$^e$ siècle. Fut-il inventé en Italie ou dans les Flandres ? Il fut en honneur d'abord dans ces deux pays, mais j'attribuerais volontiers la gloire de son origine à l'art flamand, producteur, à cette époque, des riches tapisseries mélangées de fils d'or qui suggérèrent sans aucun doute ce beau point.

L'or nué fut le triomphe de nos brodeurs flamands. Si les spécimens en sont relativement rares dans notre pays, les belles broderies qui, d'Espagne, se sont éparpillées dans les différents musées et collections, sont, généralement, du travail flamand. Le grand nombre des spécimens qui nous en restent remonte au XVI$^e$ siècle (voir fig. 7). L'ancien parement d'autel provenant de l'abbaye de Grimberghe, et actuellement au Musée des Arts décoratifs, à Bruxelles, en est un des meilleurs exemples.

Pour obtenir à peu près l'effet de l'or nué, tout en réduisant la dépense, on a employé l'*or nué épargné,* qui consiste à ne broder en or nué que les parties éclairées des draperies, etc. On rencontre aussi de l'or nué sur fils espacés, où les fils d'or, au lieu d'être tendus l'un contre l'autre de manière à couvrir tout le fond, sont espacés, l'intervalle étant rempli de broderie en soie.

❧❧

Nous arrivons maintenant au *guipé,* qui naquit avec la Renaissance et qui fut le point employé presque exclusivement pour la broderie d'or au XVII$^e$ et plus encore au XVIII$^e$ siècle.

La guipure proprement dite est un travail de passementerie, consistant à recouvrir, par un enroulement de fils de soie ou d'or, une corde ou un gros fil ; de là le nom a passé à la broderie et à la dentelle.

En broderie, le *guipé* se faisait anciennement sur un emboutissage de cordonnet dans le genre du point de plumetis, avec cette différence que le fil, au lieu de se fixer lui-même dans le matériel de fond, s'y trouve cousu par un autre fil. Le fil de couchure est enroulé sur une broche et tendu par-dessus le bourrage d'un côté à l'autre du dessin, les points étant fixés à chaque bout contre le bourrage, par un fil d'attache qui passe sous l'étoffe. Les fils de couchure sont fixés exactement les uns à côté des autres, en serrant les points à l'intérieur des courbes et les espaçant à l'extérieur très légèrement, de façon cependant à ce que le bourrage ne paraisse pas. Les points ne peuvent être trop longs, pour que le fil soit bien maintenu en place ; si le dessin est trop lourd, on le divise par des nervures ou des fentes. Comme bourrage, après la corde on employa du parchemin et des découpures de drap ;



Kensington Museum. S. LÉONARD. S^te BARBE.

FIG. 7. MITRE. TRAVAIL FLAMAND.

Une inscription intérieure nous apprend qu'elle fut exécutée en 1542 et restaurée en 1766.

aujourd'hui l'on se sert généralement de carton, qui a le grand défaut de se casser si on plie la broderie (voir fig. 2, n° 11).

Le relief, d'abord modéré, augmenta peu à peu jusqu'à en arriver à des exagérations ridicules, jusqu'à former de véritables bas-reliefs, en bourrage sculpté et recouvert de fil d'or. Aussi l'inconvenance de ce genre de broderie, déplacé pour l'ornement d'un tissu, en même temps que la pauvreté artistique et le manque de symbolisme des dessins employés, a fait tomber le *guipé* bien bas dans l'appréciation des gens de goût. Pendant plus de deux siècles cependant, ce genre de broderie a régné d'une façon absolue, tandis que, dans les sacristies, les dignes prêtres admiraient les reliefs extravagants des broderies de leurs ornements, les croyant peut-être bien sincèrement en or massif !

❧❧

Au lieu d'orner l'étoffe de fond au moyen de fils, on peut l'orner en y fixant des découpures d'une autre étoffe ; c'est ce qu'on appelle de la *broderie d'application*, l'ancien *opus consutum*. Les taillures sont cousues sur le fond, et généralement contournées d'un cordonnet ou d'un trait brodé en *point de barbiche*, pour couvrir le joint. Ces contours sont parfois suffisamment lourds pour rappeler les plombs employés dans les vitraux. Afin d'alléger l'effet, on surbrode les applications d'ombres (voir fig. 2, n° 1) de nervures et autres ornements ; parfois même, on se contente de les peindre pour réduire encore le travail.

Ce genre de broderie en teintes plates était parfaitement adapté pour la reproduction des dessins héraldiques, principalement pour le costume et l'ameublement [1].

A la fin du moyen âge, les Allemands l'employèrent souvent au lieu de la tapisserie, pour leurs tentures murales et réussirent assez bien lorsqu'ils purent éviter la dureté dans le contraste des couleurs. Les Italiens et les Espagnols du XVI$^e$ au XVIII$^e$ siècle excellèrent dans les applications de velours sur satin, qu'ils contournaient et veinaient d'or. Ils les employèrent aussi pour leurs tentures, et obtinrent des effets vraiment artistiques, grâce à la belle allure de leurs rinceaux, qui, chez les Espagnols, rappelaient ceux de leurs cuirs de Cordoue (voir fig. 8).

Les amateurs d'antiquités font bien de se montrer prudents dans l'achat de ces tentures brodées en application. Des antiquaires peu consciencieux taillent et montent ainsi toutes les coupes de vieilles étoffes sur lesquelles ils peuvent mettre la main, ce qui en décuple la valeur ; fréquemment la fraude peut se découvrir par l'usage qu'il font pour coudre leurs applications de fil moderne fait à la machine.

Vasari attribue à Botticelli l'invention de la broderie en application, mais il est évident que nous nous trouvons ici devant une des attributions fantaisistes de cet écrivain. Botticelli a pu tout au plus remettre en honneur un genre de broderie qui avait été en usage pendant des siècles avant lui.

Le plus ancien monument de broderie qui nous soit conservé est une broderie en application. Le musée de Boulacq, au Caire, possède le célèbre drap mortuaire de la reine

1. Voir un fragment d'une cotte de héraut d'armes, XVI$^e$ siècle, Musée de Gand, représenté p. 167.




Kensington Museum.

FIG. 8. BANDES BRODÉES EN VELOURS AVEC APPLICATIONS DE SATIN. TRAVAIL ESPAGNOL. XVIe SIÈCLE.

égyptienne Ast-em-Kheb, belle-mère du roi Shishak, qui pilla Jérusalem trois ou quatre ans après la mort de Salomon. Cet important monument pour l'histoire de la broderie est formé d'applications de pièces de cuir souple, aux couleurs merveilleusement conservées, d'un riche dessin et d'une belle allure artistique, malgré ses couleurs éclatantes et un peu dures pour notre goût plus raffiné. Nous avons donc là un témoin de l'art du brodeur d'il y a trois mille ans.

De nos jours, l'application prend trop souvent la place de la broderie pleine. Où sont-elles les époques où quelque pièce de broderie représentait le travail de plusieurs années, de toute une vie parfois ? On ne sait plus maintenant sacrifier le temps : *Time is money !* Il faut exécuter vite pour rester dans les limites d'une dépense raisonnable de main-d'œuvre. Au lieu des chapes entièrement brodées, on se contenta de broderies pour les chaperons et les bandes ; au lieu des broderies pleines, une application de satin teinté et surbrodé de quelques points fera le même effet à distance ; heureux sommes-nous encore si le mauvais goût, en place de la broderie en application, qui a toujours son cachet, n'exige pas quelques lourds placards d'*or guipé,* d'un dessin fade et sans idée, entourant une peinture sur toile, qui semble toute perdue, décrochée de son cadre !

Mais le goût en broderie, comme dans les autres métiers d'art, s'améliore heureusement. Au lieu du *guipé* prétentieux et sans valeur artistique, la broderie de soie reprend la place d'honneur. Lorsque les ressources à notre disposition ne permettent pas l'emploi de la broderie pleine, remplaçons-la par une bonne broderie en application qui, si elle n'a pas la même valeur technique, peut cependant avoir une valeur artistique ; l'art de la broderie y perdra peut-être, le bon goût au moins n'en souffrira pas.

⁂

Dérivant de la broderie en application, *la broderie en mosaïque,* au lieu d'appliquer les taillures sur un fond les rattache l'un à l'autre sans fond. De la sorte le devant et l'envers de la broderie sont pratiquement les mêmes.

C'est en *broderie en mosaïque* que sont exécutés les étendards flottants, remis en honneur dans nos gildes ; les détails sont brodés sur la mosaïque de soie, au *point passé à deux envers* que nous avons vu précédemment. Ces grands étendards remplacent avantageusement les lourds drapeaux de velours, guipés d'or, raides et disgracieux. Tout homme de goût qui a vu, par un brillant soleil, flotter au-dessus des groupements d'hommes ces mosaïques lumineuses, brillantes et claires comme un vitrail, faisant vibrer au souffle de l'air leur dessin stylisé, n'a pu s'empêcher d'admirer leur grande allure artistique.

⁂

Pour rehausser la richesse des tissus, outre les applications de taillures d'étoffe, on applique maints autres ornements dont l'éclat peut rehausser le fond. Les cordonnets, les cannetilles, les lames d'or, les faveurs de soie ont été régulièrement employés, ainsi que les pierres précieuses et surtout les perles fines.

Pendant tout le moyen âge, les perles





FIG. 9. CHAPE DE VELOURS POURPRE. TRAVAIL ANGLAIS. FIN DU XVe SIÈCLE. (KENSINGTON MUSEUM).

formaient un des éléments les plus employés pour les riches broderies d'église ; on en entourait les dessins, on en formait des inscriptions, des rinceaux et parfois on en couvrait tout le fond des mitres et des orfrois. On peut même dire que, dans le haut moyen âge, et jusqu'au XI^e siècle, les applications de perles rehaussant des broderies d'or étaient plus employées pour orner richement les tissus que les broderies en soie. La valeur intrinsèque des perles fut la cause de la disparition de tous ces nombreux travaux dont bien peu d'exemples sont arrivés jusqu'à nous.

Du XIV^e au XVI^e siècle, la mode se prit, de temps en temps, d'affection pour les perles, et il s'en fit alors une consommation insensée pour l'ornement des vêtements de cour. M. de Farcy [1] cite une robe, portée en 1606 par Marie de Médicis, et qui était ornée de 32,000 perles et de 3,000 diamants. Le poids en était si grand qu'elle ne servit qu'une seule fois.

Les applications de corail furent employées presque exclusivement par les fameuses fabriques médiévales de tissus en Sicile.

Au XVI^e siècle, les Vénitiens, chez qui l'art du verrier était arrivé à un grand développement, remirent en honneur les broderies en perles de verre, dont les anciens Egyptiens avaient tiré si bon parti ; ce fut surtout au XVIII^e siècle qu'on en usa beaucoup pour les broderies décoratives et pour l'ornementation du vêtement.

Le métal fut employé non seulement en fils étirés et en lames, mais aussi en paillettes et autres découpures que l'on appliquait sur l'étoffe. Ainsi, l'Espagne a abusé des paillettes, probablement en héritage du goût mauresque. Le musée des tissus de Lyon possède le chaperon d'une chape espagnole, dont les personnages sont pour ainsi dire sculptés en bas-relief, leurs vêtements et tout le fond étant entièrement couverts de paillettes qui se recouvrent l'une l'autre en imbrication. A noter que les anciennes paillettes n'étaient pas plates, mais légèrement bombées.

Au moyen âge, on ne craignait pas non plus d'appliquer sur les tissus d'assez grandes pièces en « or batteuz », des médaillons émaillés, etc. Cet usage se comprend quand le fond est destiné à rester tendu comme dans une mitre, où des médaillons émaillés ou un crétage en métal ciselé sur les rampants forment parfois une riche ornementation, mais il est évidemment répréhensible de poser, sur un fond qui doit rester souple, ces appliques alourdissantes et fatigantes pour l'étoffe.

❧❧

Il ne faut pas confondre la broderie en application avec la *broderie rapportée*. Très fréquemment, vu les dimensions des pièces, la fragilité de l'étoffe de fond ou la nécessité de partager le travail entre plusieurs ouvriers, on ne peut exécuter la broderie directement sur le fond. On brode alors séparément sur toile les dessins qu'on découpe ensuite et qu'on rapporte sur le fond, en contournant la broderie d'un cordonnet pour couvrir le joint. Parfois on emboutissait les pièces rapportées de manière à leur donner quelque relief sur le fond.

1. *La Broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours.* Voir supra.

L'Angleterre, au XV^e siècle, a exécuté une énorme quantité de chapes et autres ornements d'église, généralement de velours, et qui ont un cachet bien caractéristique avec leur semis de broderies rapportées (fig. 9). Les brodeurs avaient, sans doute, toujours à la main un assortiment de ces chérubins à six ailes et montés sur des roues[1], de ces bustes d'anges portant des banderoles, de ces aigles héraldiques, de ces roses, étoiles, pommes de pin, grenades, etc., qu'ils montaient sur commande. Ces ornements, rapportés sur le velours, contournés d'or et allégés par des vrilles brodées en or et des semis de paillettes, ne manquent pas d'une certaine allure. Au milieu du dos de la chape, sous le chaperon, ils introduisaient souvent une représentation de l'Annonciation, de l'Assomption ou du Couronnement de la Vierge. A remarquer la sagesse du brodeur, serrant le semis au centre de la chape et espaçant les bouquets lorsqu'il se rapproche des côtés parce que ceux-ci se déploient beaucoup moins quand la chape est portée sur les épaules. La broderie des orfrois de ces ornements est généralement de qualité fort ordinaire ; on se sent en présence d'un article de commerce plutôt que d'une œuvre d'art.

A propos du rapportage des broderies, il est bon de se rappeler qu'on ne peut s'appuyer sur l'âge du tissu de fond pour dater une broderie, sans vérifier d'abord si la broderie a bien été exécutée sur ce fond et n'y a pas été rapportée plus tard. En démontant de vieilles broderies, il n'est pas rare de trouver trace de trois ou quatre différents tissus de fond sur lesquelles elles ont été rapportées à différentes époques.



Avant de terminer, nous devons ajouter quelques mots sur certaines pièces dans lesquelles se marient l'art du tisserand et celui du brodeur. En Italie, à partir du XV^e siècle, on rehaussait à l'aiguille les brocards et les damas en contournant de fils d'or les dessins brochés, ou en y ajoutant quelques points de broderie de soie.

Ce genre d'ornementation des tissus eut une grande vogue au XVII^e et au XVIII^e siècle. Le tissage des brocarts riches avait remplacé en grande partie la broderie qui, dans bien des cas, ne fut plus qu'une aide accordée au tisserand pour rehausser l'effet de son travail. Parfois aussi sur de l'étoffe unie ou sur un velours on rencontre des rinceaux ou des *diaprés*, contournés ou brodés plein en couchure d'or, et imitant l'effet des riches brocards et velours épinglés. Les Allemands surtout, aux XV^e et XVI^e siècles, obtinrent par ce travail de broderie or sur velours des produits fort artistiques (voir fig. 2, n° 8).

En Allemagne également, on exécuta, aux XV^e et XVI^e siècles, une grande quantité d'orfrois tissés qu'on rehaussait de broderies. Ces orfrois étaient tissés sur de petits métiers à plusieurs navettes ; le brodeur les finissait ensuite en travaillant à l'aiguille les chairs et les petits détails, et en rehaussant les dessins tissés de points de broderie et de contours en cordonnets d'or (voir fig. 10).

1. N. de la R. Ces figures sont des *Trônes ;* c'est avec ces attributs, en effet, que l'iconographie ancienne a représenté les esprits célestes constituant le premier chœur des anges.



LA VIERGE. S. AUGUSTIN. S. JEAN L'ÉVANGÉLISTE. S. SÉBASTIEN. S. ANTOINE.

FIG. 10. TROIS ORFROIS. TRAVAIL DE COLOGNE, LISSÉ ET REHAUSSÉ DE BRODERIE.

Kensington Museum.

Ces orfrois ne manquaient pas de cachet ; aussi l'Allemagne a-t-elle bien fait en reprenant, de nos jours, leur fabrication.

Il faut que je m'arrête : non pas que la matière soit épuisée : nous n'avons fait qu'en présenter la préface, mais mon désir était simplement d'exposer la technique de cet art. Avec ces notions, il devient intéressant d'étudier, directement sur les spécimens, l'histoire de la broderie à travers les âges. On trouvera pour cela d'utiles points de comparaison dans l'étude de la mosaïque, des émaux, du vitrail, de la miniature et de la peinture, qui ont tous des points de contact avec elle ; il y aurait même une étude intéressante à faire pour comparer les phases semblables de l'histoire de la broderie et de celle de la miniature ; les liens entre ces deux arts étaient si étroits que souvent, semble-t-il, la même main qui maniait le pinceau du miniaturiste guidait l'aiguille du brodeur [1].

C. BILLAUX.

# NOTES POUR L'ÉTUDE DES MONUMENTS FUNÉRAIRES.



LA gravure ci-contre ne nous est pas parvenue à temps pour figurer parmi les illustrations publiées sous ce titre dans un précédent numéro [2]. Puisque aujourd'hui la place nous le permet, nous ne résistons pas à l'envie de la présenter séparément aux lecteurs du *Bulletin*, car elle montre bien l'un des tombeaux arqués les plus singuliers qui soient. Ses dimensions suffiraient à le rendre intéressant. Le petit gisant a la taille d'un enfant nouveau-né. Il représente le dauphin de France, fils du fourbe et superstitieux Louis XI. L'enfant royal était âgé de quelques mois lorsqu'un mal pernicieux le frappa. Le roi le fit porter à Hal ; il espérait qu'à l'ombre de la statue miraculeuse de Notre-Dame, l'espoir du trône reviendrait à la santé. Le Ciel n'écouta point ces prières, et l'enfant mourut avant la fin du pèlerinage.

Le petit monument qui est arrivé jusqu'à

1. Ceux qui désirent plus de renseignements techniques ou une revue historique de l'art de la peinture à l'aiguille pourront consulter avec fruit les ouvrages suivants :

DE FARCY, *La Broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours* ; Angers, 1890, in-f° avec supplément.

ALFORD (Lady A.), *Needlework as Art*, in-4° ; London, 1886.

BOCK (Dr F.), *Album mittalterlicher Ornament* ; Aachen, 1866-67.

ROCK (Dr D.), *Textile fabrics*, in-4° ; London, 1870.

LEFÉBURE, *Broderies et dentelles*.

CHARLES et LAURENT, *Broderies et dentelles*, in-4°.

BARBER, *Ancient Ecclesiastical embroidery*, in-f°, 1880.

Et pour la partie technique :

DE DIELMONT, *Encyclopédie des ouvrages de dames*.

ALFORD, *Handbook of Art Needlework*, 1880.

CELNART, *Manuel de la broderie*.

CAULFIELD et SAWARD, *Dictionary of Needlework* ; London, 1887.

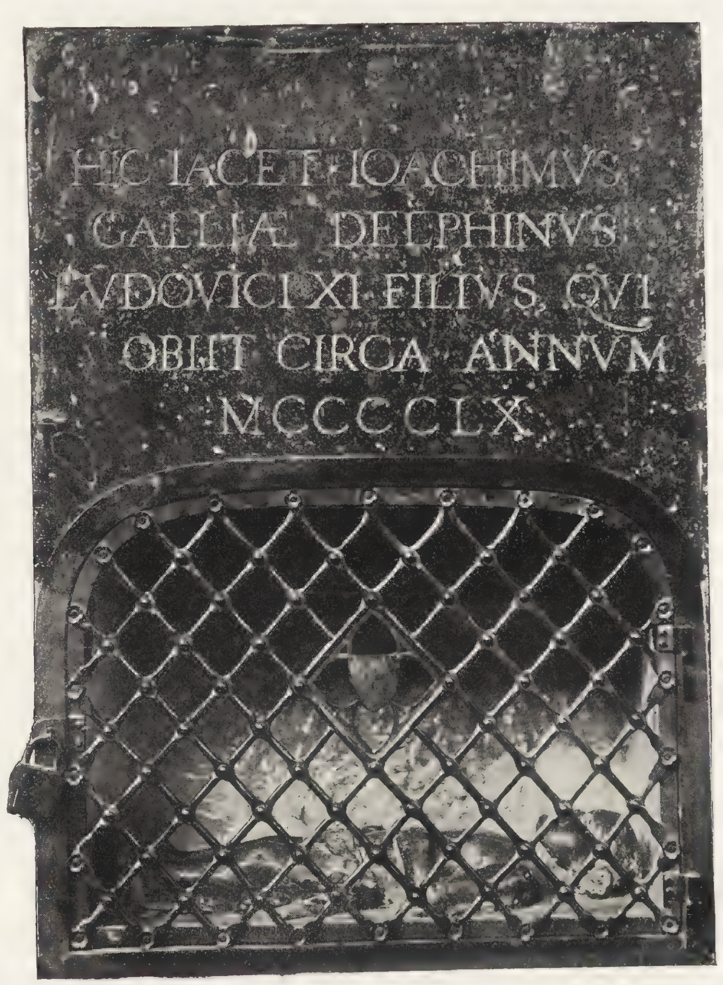
2. Voir p. 212.

nous ne date pas de l'époque de cet événement. Autant qu'on peut en juger par le style de la sculpture et particulièrement par les caractères de l'épitaphe, il n'est pas antérieur au XVI<sup>e</sup> siècle. L'enfant est représenté nu, couché sur le dos, ses petits bras étendus.

La sculpture est traitée en haut relief dans une seule pierre bleue polie et abritée par un grillage en fer forgé. Elle est encastrée dans le mur séparant du chœur la grande chapelle latérale nord.

Le caractère de ce tombeau n'est pas dénué d'expression. Il aide le sentiment à s'attendrir au souvenir de la fin de cette vie naissante.

On aperçoit immédiatement la cause qui a fait admettre, pour ce monument, la forme d'un arcosolium. Tandis que tant de tombeaux étaient édifiés sur ce type, parce que leurs dimensions les auraient rendus autrement encombrants, celui-ci ne se prêtait pas à un dispositif isolé à cause de sa petitesse en même temps qu'à cause de sa modestie justifiée.




LE TOMBEAU DU DAUPHIN A L'ÉGLISE SAINT-MARTIN A HAL.

On le voit, ce monument, le plus minuscule sans doute de son genre, est vraiment curieux par lui-même ainsi que par les souvenirs qu'il tient en mémoire et il méritait, comme tel, de trouver place entre d'autres tombeaux arqués intéressants. E. G.



# DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES[1], PAR S. CHARLES BORROMÉE.

## XXIX. — Des magasins et dépendances de la sacristie.



RÈS de la sacristie ou du cimetière, se trouvera une salle où seront placés le catafalque, la civière des morts, les porte-cierges funèbres, les vases d'huile, les perches, les échelles, les petites pelles à feu, les objets nécessaires au nettoyage de l'église, etc. Ainsi la sacristie ne sera pas encombrée d'objets qui ne cadrent pas avec le respect qui lui est dû[2]. Cette salle aura une porte fermant à clef et au verrou.

## XXX. — De l'oratoire où l'on célèbre quelquefois la Sainte Messe.

Parmi les oratoires, il en est où l'on célèbre quelquefois la Sainte Messe ; il en est d'autres où on ne la célèbre pas.

Les premiers sont composés d'une seule nef, ayant au moins douze coudées ($4^{m}50$) de long, dix coudées ($3^{m}90$) de large et une hauteur bien proportionnée.

Autant que possible, la nef est terminée, du côté de l'orient, par une chapelle large d'au moins huit coudées ($3^{m}20$) et dont les autres dimensions seront proportionnées avec la largeur.

L'accès à cette chapelle a lieu par un seul degré, sur lequel, d'après la règle, sera fixée une clôture. Pour l'autel, le pavement, la voûte, les fenêtres, la crédence, etc., il faut suivre les prescriptions que nous avons données à propos des chapelles des petits autels.

On monte à l'autel par deux degrés dont le dernier forme le palier ; du premier degré jusqu'à la clôture, il doit y avoir au moins deux coudées ($0^{m}80$). Les fenêtres de l'oratoire doivent être assez élevées, de manière que l'œil du passant ne puisse pénétrer à l'intérieur.

La porte se trouve en face de l'autel ; elle est surmontée par une fenêtre orbiculaire d'une grandeur proportionnée à celle de l'édifice.

Un bénitier, constitué selon la forme prescrite, est placé à l'intérieur, près de la porte. A côté de la chapelle majeure doit être une sacristie tournée, autant que possible, vers le midi. Elle a les dimensions et le mobilier nécessaires pour un oratoire.

Du côté opposé à la sacristie, on peut bâtir une petite tour destinée à contenir une seule cloche.

A défaut de tour, la cloche sera suspendue sous une arcade en pierre, bâtie au sommet d'un des murs, comme il a été dit dans le chapitre traitant des clochers.

Si l'on doit célébrer plusieurs messes en même temps dans l'oratoire, on établira deux petites chapelles aux deux côtés de la

1. Voir *Bulletin*, p. 157.
2. Le fait de laisser en permanence tout l'appareil mortuaire au fond d'un bas-côté de l'église ou même dans la sacristie est une preuve de manque de soin et de goût.

chapelle majeure, comme il a été expliqué précédemment.

Pour les autres détails, consultez les chapitres traitant de la construction des églises.

## XXXI. — **Des oratoires où l'on ne célèbre pas la messe [1].**

Ces oratoires sont bâtis non au milieu des campagnes, mais sur le bord des chemins, afin que le voyageur puisse s'y arrêter et prier.

Leur emplacement doit être un peu plus élevé que le chemin et à quelque distance de celui-ci. L'oratoire a la forme carrée, circulaire ou toute autre forme convenable, en rapport avec l'emplacement.

Il doit être construit avec art et, particulièrement, il doit avoir une bonne toiture. Recouvert à l'extérieur d'un crépissage, il sera à l'intéreur blanchi [2] et orné de l'image du Christ ou de la sainte Vierge ou de quelque autre saint. Il n'a aucun autel.




ORATOIRE, D'APRÈS LES PRESCRIPTIONS DE S. CHARLES BORROMÉE, PAR A. VAN GRAMBEREN.

1. On voit que saint Charles n'oublie rien. Son livre est un guide complet pour toute construction religieuse quelque peu importante qu'elle soit. C'est dans ces humbles détails surtout qu'on reconnaît le grand esprit de religion qui l'animait. Du reste, rien n'est petit dans les choses qui ont Dieu pour objet, et il est très important, dans l'intérêt de la religion, que les petites chapelles soient toujours décentes et surveillées d'une manière intelligente et pieuse.

2. N. d. l. R. Dans ces détails, comme on l'a vu quelquefois précédemment, saint Charles semble empiéter sur la tâche de l'artiste. Mais on aurait tort de lire ces prescriptions en leur donnant un caractère esthétique. Au surplus, saint Charles — et sous ce rapport il nous fournit plus d'un renseignement historique — écrit pour son pays et pour son temps. Or, on sait que le crépissage, notamment, est justifiable en certaines régions. Mais ce que saint Charles veut nous montrer ici, c'est le respect qu'il faut avoir même pour ces édicules religieux si peu considérables. Il les suppose pauvres, du moins très simples et nécessairement

Les trois petites fenêtres sont fermées au moyen de barreaux et sont à la hauteur d'une personne à genoux.

Ces fenêtres sont sur la façade ; une est pratiquée dans la porte et les autres sont ouvertes dans le mur, aux deux côtés de la porte. Si l'oratoire est très petit, on se contente d'une ouverture dans la porte.

Lorsque l'exiguïté de l'oratoire est telle que les battants d'une porte ne puissent s'ouvrir à l'intérieur, on ferme l'ouverture au moyen d'une grille en bois. S'il n'y a pas de murs sur les côtés, ils sont également remplacés par des clôtures en bois [1].

Il convient d'entourer les oratoires au moyen de longues perches pour éloigner les animaux de leur voisinage.

Il faut éviter de laisser grandir trop près d'une chapelle des buissons, des arbres, des arbustes dont les branches pourraient détériorer le toit.

Comme les statues et les images sacrées, placées sur la façade extérieure des oratoires sont exposées à des irrévérences de toutes sortes, il est plus convenable de les placer à l'intérieur, à moins qu'elles ne se trouvent à un endroit assez élevé pour éviter les profanations.

*(A suivre.)*

Traduction et annotations de M. l'abbé SERVILLE.

livrés à un abandon relatif, c'est-à-dire privés d'entretien continu. Telle est, en effet, leur condition la plus commune. Le crépissage extérieur corrige et garantit l'appareil misérable, bien inférieur à notre brique, que, dans le Milanais, on emploie pour ces sortes de constructions. Quant à l'intérieur, le crépissage a pour but de donner à la chapelle la décence voulue. Loin d'être déplacée, une peinture serait une décoration louable. Mais c'est un luxe que saint Charles, dans les conditions de son temps et de son pays, ne prévoit pas. C'est ainsi qu'il faut lire ces prescriptions ; on s'est aperçu, du reste, que saint Charles se préoccupe d'être pratique.

1. N. d. l. R. Ceci est donc l'hypothèse la plus simple : une toiture posée sur quatre piédroits reliés par un mur, au fond, et des claies, dont une ouvrant sur les autres côtés. Dans cette pauvreté même, il est possible de faire de l'art.



# LE BARON BETHUNE, PAR J. HELBIG.



UN livre a paru [1], dont le *Bulletin* aurait parlé plus tôt, sans les exigences impérieuses d'une matière accumulée.

C'est un livre deux fois précieux. Il est le souvenir posthume d'une indéfectible amitié unissant deux grands cœurs d'artistes. Son auteur est J. Helbig, directeur de la *Revue de l'Art chrétien,* qui dépensa à ce travail les derniers jours d'une longue vie consacrée au service de l'art [2]. Son sujet est la vie du baron Bethune, le promoteur et le maître du mouvement dit de Saint-Luc.

Nous avons lu pieusement les pages de ce gros volume, très bien édité et orné de nombreuses illustrations; nous y avons beaucoup appris et nous avons été fort édifié. Du maître, dont nous ne connaissions que les œuvres et quelques grands traits, nous avons vu se dérouler l'existence mouvementée, pittoresque et providentielle, pleine de travail, de dévouement et de dignité, grande et quelquefois presque héroïque, à force de simplicité, de persévérance et de soumission. Tel nous croyions jusque-là reconnaître l'artiste, tel nous avons retrouvé l'homme : celui qui est venu à son heure, appelé par une vocation spéciale et muni des dons nécessaires pour l'établissement d'une œuvre merveilleuse.

Le récit de J. Helbig se poursuit sans emphase, du même ton qui respire la sincérité, la discrétion et le respect. L'écrivain ne se départit de ce calme qu'au rappel de quelques souvenirs personnels. Son cœur s'est dilaté à la mémoire de certains moments, d'un charme inoubliable, pendant lesquels l'amitié qui unissait ces deux hommes s'était sentie plus profonde, et sa plume s'est animée ainsi en nous retraçant quelques scènes du voyage d'études qu'ils firent en Italie en vue du projet de décoration du dôme d'Aix-la-Chapelle [3].



Mais si l'ouvrage d'Helbig est le livre de l'ami, il est aussi le livre de l'artiste. Il relate les origines de la carrière artistique de Bethune, le penchant naturel qui porta celui-ci à s'y engager, les circonstances qui encouragèrent cette tendance, qui la fixèrent, et celles qui la firent entrer dans la bonne direction. Nous y voyons comment Bethune s'initia à l'art national, comment, dans un continuel combat, il supporta les défaites et remporta les triomphes.

Tout cela, Helbig le raconte fidèlement. Mais, chose curieuse, il ne critique pas, il n'apprécie pas. Est-ce par respect pour l'ami et le maître dont il ne veut pas se rendre le juge, est-ce par une circonspection qui se garde aussi bien d'un hommage sans réserves qu'on pourrait taxer d'amicale partialité, que d'une appréciation qui dénoncerait un

1. *Le Baron Bethune,* étude biographique par J Helbig; Bruges, Desclée, de Brouwer & Cie.
2. Voir *Bulletin,* 5e année, 1905-1906, p. 280.

3. Voir p. 206.

*

désaccord entre l'opinion de l'écrivain et les idées du héros ? Il y a de tout cela peut-être dans ce silence de l'auteur. Mais il paraît certain que Helbig n'était pas acquis à ce qui constituait le principe essentiel de l'art



MODÈLE POUR BRODERIE.

de Bethune. Il ne pouvait donc admirer cet art dans tous ses aspects. Il est même un point où il a cru devoir faire jour à la dissidence : le même point qui fit l'objet d'une discussion entre Bethune et lui, au cours d'une séance, restée célèbre, de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc.

Dans un chapitre consacré aux principes artistiques de Bethune [1], Helbig trace de la conception de celui-ci une théorie en vérité assez peu déterminée et qui ne semble pas résister à une confrontation sérieuse avec l'œuvre du maître.

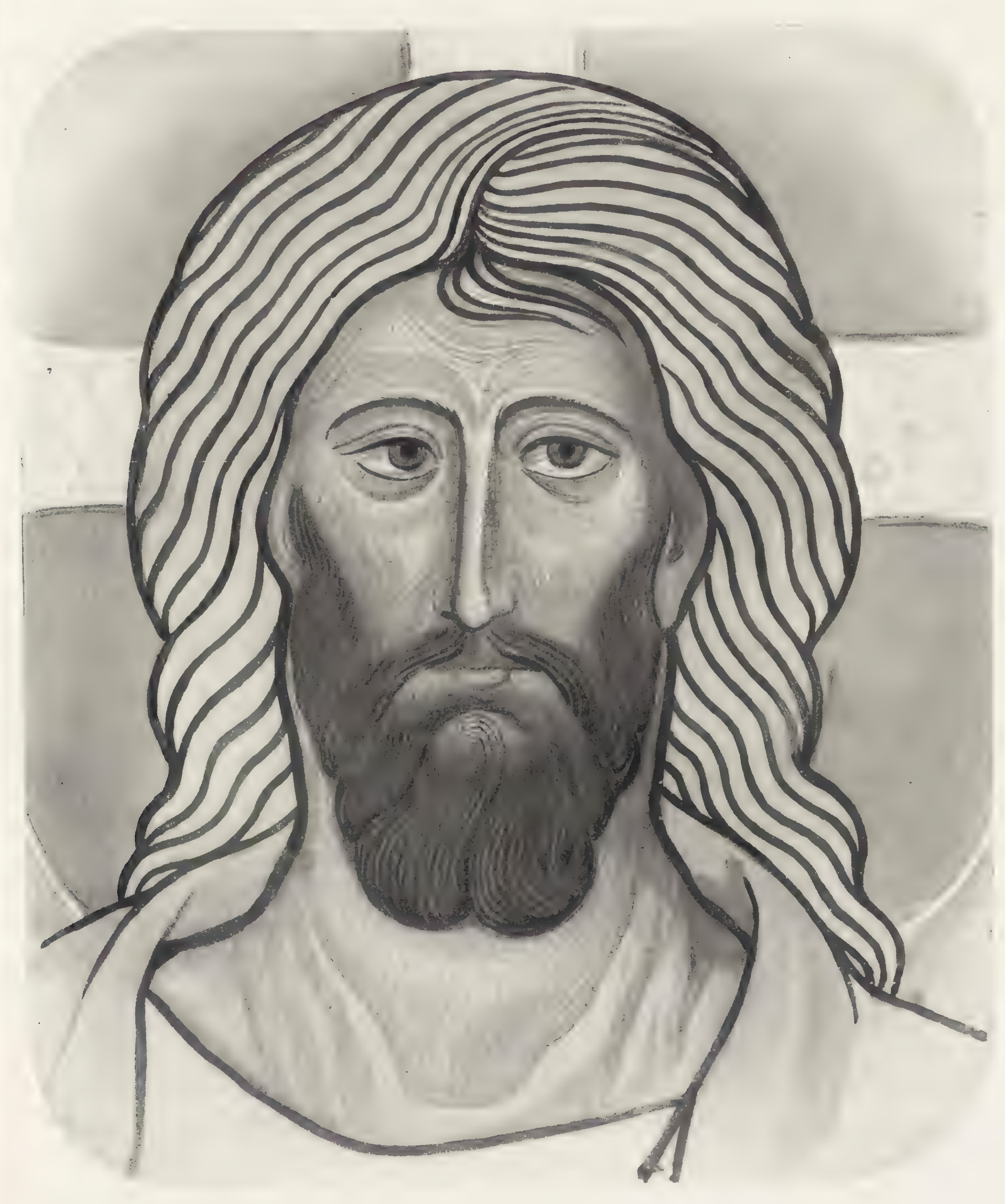
Il n'en faut pas être surpris outre mesure.

Les principes d'art du baron Bethune, à l'époque où ils ont été introduits, bouleversaient complètement les notions reçues en Belgique. Ils tendaient à mettre l'originalité là où ne régnait que l'imitation et la routine ; ils invoquaient la raison là où dominaient les formules ; mieux encore, ils voulaient soumettre au régime de l'utilité sociale un art qui prétendait n'exister que pour lui-même. Ainsi, ils abaissaient singulièrement le faux trône que s'était élevé l'art moderne et leurs conséquences, poussées jusque dans les détails de la réalisation, contrariaient singulièrement les méthodes établies et les idées reçues.

Cela valut au baron Bethune des adversaires et des adeptes. Mais parmi ceux qui le suivirent, même très fidèlement, beaucoup ne le comprirent pas. Dans l'art de Bethune comme en tout autre, il faut distinguer le principe et les applications du principe. Cette distinction ne fut faite que très rarement, et ne pouvait l'être, parmi les hommes de la génération du maître, que par ceux qui avaient l'esprit assez élevé et assez clair pour brûler tout ce qui était alors adoré et pour dégager tout ce que l'action de Bethune renfermait de fondamental.

Jamais le baron Bethune ne développa complètement la théorie de ses idées. Peut-être même son esprit n'en avait-il pas échafaudé le système, ni relié les origines et les conséquences philosophiques. Mais il en possédait les causes par instinct et il en avait scruté bien des profondeurs, comme le

1. Voir p. 137.



Cathédrale de Cefalu (Sicile).

TÊTE DE CHRIST EN MOSAIQUE, D'APRÈS UN CROQUIS DU BARON BETHUNE.

démontrent des passages de plusieurs lettres reproduites dans l'ouvrage de J. Helbig.

Les principes du maître se découvrent donc surtout dans ses œuvres. Celles-ci relèvent toutes d'un art appliqué à servir, à ennoblir tous les besoins matériels et toutes les tendances morales de l'être — car l'homme est esprit en même temps que matière —. Bethune ne perdit jamais de vue cette vérité capitale. Son art est social, parce que le bien de tous découle du bien de chacun. Il est chrétien, parce que le christianisme est de l'essence de notre société moderne; il est national, parce que notre nationalité en est une forme nécessaire; il est rationnel parce qu'il est uni, par nécessité matérielle, aux exigences de la destination, aux obligations de la technique, aux conditions des matériaux.

Voilà le principe. L'art vrai, sous tous les climats et dans tous les temps, n'en a point, ne saurait point en avoir d'autre. Mais les applications des principes peuvent varier. Dans quelle mesure? Dans la mesure du caprice, de la volonté de l'artiste? Non pas. La réalisation du principe découle du principe lui-même : elle diffère avec les conditions sociales, nationales, matérielles, physiques, morales et, dans une certaine mesure, qui n'est pas non plus indépendante des autres éléments, avec la personnalité de l'homme et l'individualité de la race.

En fait, bien peu aperçurent la véritable portée de la révolution que Bethune venait opérer; dans ses œuvres, la critique a vu d'abord leurs accidents. Quoi d'étonnant lorsque, depuis si longtemps, le sentiment était détourné du goût de l'art véritable, au point que l'on ne savait plus ce qu'était l'art social?

Certains s'attachèrent au mouvement créé par Bethune parce qu'ils y voyaient un effort pour le relèvement de l'art religieux, tombé très bas depuis que l'art moderne s'était détourné des applications sacrées ou s'en était rendu inacceptable; d'autres aimèrent en lui des formes souvent rappelées de l'art médiéval, soit parce qu'ils étaient attachés à ces formes par leur goût pour les antiquités, soit parce qu'ils aimaient sincèrement le sentiment de notre ancien art national.

Au contraire, il y en eut qui taxèrent de copie, d'imitation servile, de retour à la barbarie, ces inspirations d'un art déprécié par l'Académie. A l'appellation d' « art chrétien » qu'invoquaient assez peu justement les amis de la renaissance, on répondit par la qualification de gothique de sacristie, etc. La question n'était pas là. Certes Bethune, logiquement obligé de se rattacher à une tradition, avait hardiment remonté au moyen âge. Ce faisant, il avait suivi l'exemple de la renaissance anglaise, qui, elle aussi, s'en est parfaitement trouvée. Aucune manière plus raisonnable de retrouver des exemples d'application des principes perdus ne se présentait à lui. Mais, à la vérité, copiste il ne fut point et il ne préconisa jamais de l'être. Si certaines de ses œuvres sont étroitement apparentées à des types anciens, jamais cette ressemblance n'existe pour elle-même. Elle est motivée, au contraire, par l'analogie des causes. Elle s'est imposée parce que la solution la plus utile n'a pas paru être ailleurs. Et il faut se rappeler que mainte création de Bethune n'offre aucune similitude avec aucun type ancien, soit que ce type n'existât pas, soit que le maître s'en soit franchement détourné, mais dans tous les cas parce que



Cathédrale de Bruges.

CHASSE DU BIENHEUREUX CHARLES LE BON, EXÉCUTÉE PAR MM. BOURDON ET VAN DAMME.

le besoin moderne ne correspondait plus au besoin ancien.

Un des exemples les plus remarquables et cependant les moins heureux de cet écart des formes anciennes est un type d'autel à retable créé par Bethune, qui lui est bien propre et qui s'est transmis jusqu'aujourd'hui. Il existe d'ailleurs un grand nombre de modèles d'ameublement civil et religieux que Bethune composa sans autre règle que

la déduction rationnelle de ses principes esthétiques.

Accuser donc l'art de Bethune de pastichisme, c'est faire preuve de courte vue, c'est se baser sur quelques aspects extérieurs au lieu de remonter jusqu'au principe dirigeant.

Or, disions-nous, ces courtes vues étaient nombreuses, non pas seulement parmi les adversaires, mais même parmi les amis du maître.

A ce point de vue, Helbig ne fut point le premier venu des critiques. Toutefois, Bethune et son art ne pouvaient pas revendiquer son approbation exclusive. Ces deux hommes, qui collaborèrent quelquefois, différaient trop entre eux. Bethune devait à ses études personnelles, à des circonstances spéciales, à une vocation providentielle, ses idées et sa culture artistiques. Il les avait recueillies et développées par une éducation particulière, complètement en dehors de la formation artistique courante. Au contraire, Helbig était le fruit d'une ancienne culture, qui avait déposé en lui le levain de l'art classique ; ses normes d'appréciation n'étaient pas affranchies de certains préjugés ou ne parvenaient pas à dominer certaines règles mieux établies que bien fondées. On comprend, par exemple, que Bethune, sans exclure l'étude de la figure humaine à l'atelier, trouvât dangereuse l'étude du nu dans les écoles. Il en voyait les nombreux écueils pour sa doctrine artistique. Il y voyait le point de départ, et l'histoire lui donnait raison, du matérialisme esthétique. Ne pas s'y opposer, c'eût été exposer à l'étouffement de ses propres mains la renaissance d'un art idéaliste, basé sur le tempérament national, sur les exigences pratiques, sur les règles chrétiennes. Il était incontestable que le nu, justifié par les besoins d'un art industriel et populaire, est rare, tandis que, au contraire, le nu pour le nu est devenu une des formules favorites de l'art pour l'art moderne. Bref, sa conception, partant du principe social, devait voir, dans l'étude du nu, un danger de déviation tellement imminent et un intérêt tellement minime, que son exclusion de l'enseignement s'indiquait.

On le voit, il s'agit d'une règle secondaire, mais qui découle en droite ligne du principe, tel qu'il se pose dans les conditions de notre civilisation et de notre climat. L'attitude que prit jadis Helbig dans cette question indiqua bien qu'il ne procédait pas du même point de départ que le baron Bethune.

Ce désaccord et plusieurs autres persistèrent. Nous en trouvons la trace dans le livre. Helbig n'est point parvenu à trouver la défense de l'attitude du courageux artiste, affrontant les préjugés de ses amis eux-mêmes et apportant en même temps, quoique sans la formuler, la vérité esthétique.

La justification que donne Helbig ressemble plutôt à une excuse. Il explique l'attitude du maître par la force et le zèle de ses sentiments religieux appréhendant le scandale jusque dans ses possibilités les moins directes, invoquant bien haut le devoir pour l'art d'observer la décence et la morale. En toute matière d'ailleurs, Helbig nous montre Bethune préoccupé par-dessus tout de mettre son talent au service de la religion.

Rien n'est plus vrai en soi, et cela seul constitue, sans doute, un très grand mérite, mais c'est ne pas représenter telle qu'elle est la grande et géniale figure de Bethune que



Église du Sacré-Cœur à Porto. AUTEL EXÉCUTÉ PAR M. WILMOTTE.

de la borner au tracé d'un homme d'œuvres et d'un artiste pieux. Elle est d'une autre stature, et le geste de son action a une envergure autrement puissante. Les principes d'art élevés par Bethune sont vrais, profondément vrais, entièrement vrais, à un point de vue purement humain; s'ils sont admirables aussi sous le rapport religieux, c'est parce que la vérité humaine ne saurait complètement exister en dehors de la vérité religieuse. Profondément artiste et entièrement chrétien, dans ses actes et dans ses pensées, Bethune a si parfaitement détenu la vérité dans les deux domaines, qu'aucune contradiction n'a pu s'élever entre eux. Toute son existence a servi ainsi de modèle. N'est-ce pas le contraire des chrétiens élevés à l'école d'une esthétique païenne? Il règne entre leur vie d'artiste et leur vie d'homme une opposition perpétuelle bien faite pour annuler les efforts et amoindrir les caractères.

Résumons-nous. Le titre d'honneur de Bethune, celui qui lui vaudra les hommages de l'avenir, est d'avoir le premier fondé et appliqué les principes d'un art social, populaire, industriel et, par voie de conséquence, d'un art chrétien. Lui-même, sans doute, n'a jamais démontré ainsi ses théories Il ne s'est même jamais attardé à les formuler. Si un mot a cependant été employé, de son temps, et par lui-même, pour qualifier son mouvement, ce fut celui d'art chrétien. C'était certes là un terme impropre Il ne dépeignait ni avec plénitude, ni avec exactitude le caractère et la portée de la tendance nouvelle. Et, d'autre part, il pouvait s'appliquer à bien des manifestations en dehors d'elle et même en contradiction avec elle. C'est ainsi que parfois il a été cause de confusions regrettables. Mais les mots ne font pas les choses. Aujourd'hui on préférera la dénomination d'art social; on qualifierait aussi l'art de Bethune d'art industriel. Ce n'est, encore une fois, qu'indiquer certains aspects d'une question trop vaste pour un seul vocable. Ces deux dernières expressions ont cependant sur la première l'avantage de se rapporter à une action plus vaste et à des attributs plus rapprochés des principes primordiaux.



LAZARE, D'APRÈS LE CARTON D'UN VITRAIL POUR L'ÉGLISE SAINT-JACQUES A TOURNAI.



Cathédrale de Liége.

CHASSE DE SAINT LAMBERT
EXÉCUTÉE PAR M. WILMOTTE.

Voyez *Bulletin,* 1re année, p. 42.

Les mots n'indiquent que des aspects; celui qui avait la vogue hier correspondait aux discussions, aux luttes d'hier; ceux qui règnent aujourd'hui trahissent la place du mouvement dans les préoccupations actuelles. En réalité, l'œuvre de Bethune a eu pour but et pour résultat de faire rentrer l'art, pratiquement, dans toutes les manifestations de la vie de tous et de chacun, et il a donc également des titres à s'appeler un art social, un art industriel, un art populaire, un art chrétien, un art national.



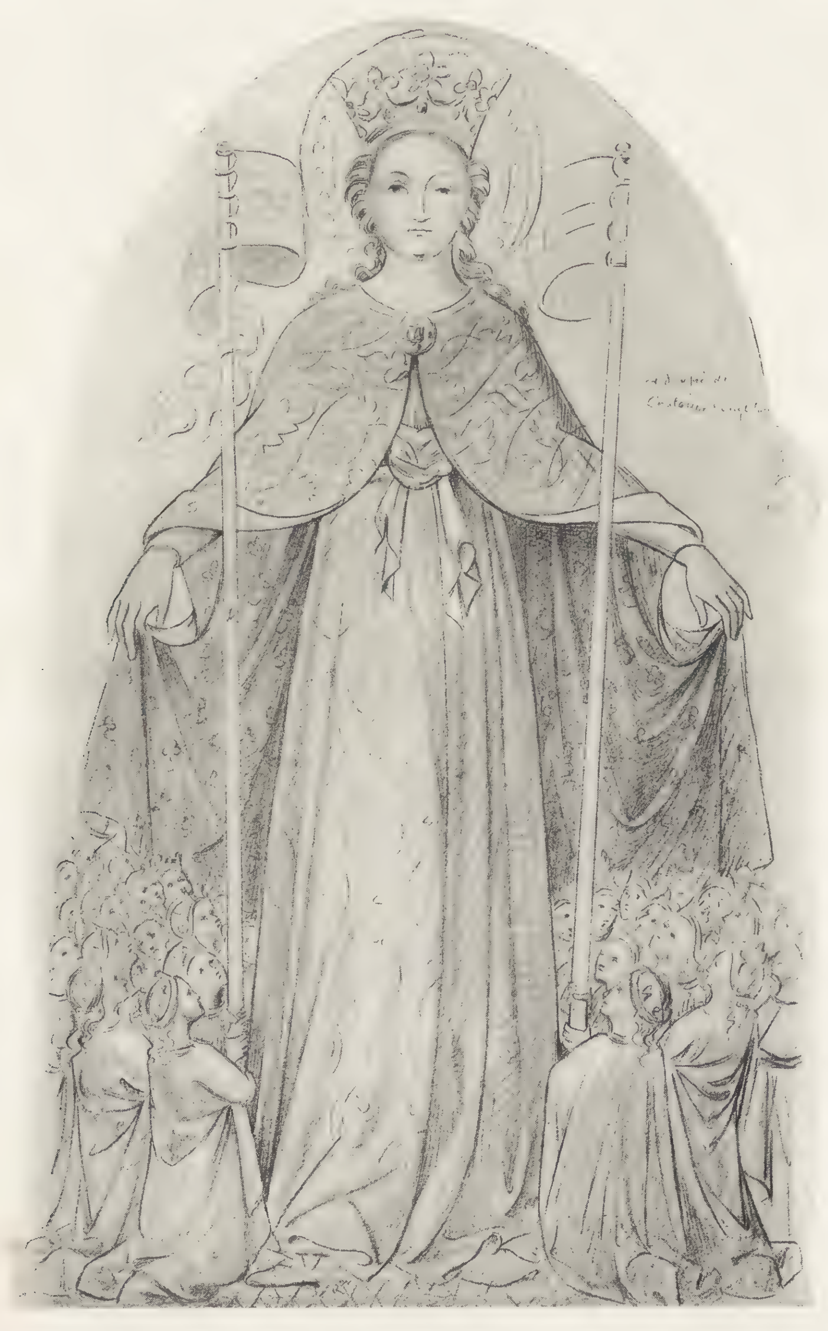
S'il est difficile de juger les idées et les tendances de Bethune sans être pénétré parfaitement de ses principes, il est plus difficile encore de juger sans cela les œuvres qui en sont les réalisations.

L'ouvrage d'art appliqué est dans une dépendance étroite relativement à sa destination et à ses matériaux. Il renferme un élément architectural et un élément décoratif qui sont, celui-ci comme celui-là, aussi criticables par le raisonnement qu'accessibles au goût. Les œuvres de Bethune ne peuvent pas s'étudier non plus en dehors de leur objet d'éducation publique, de leur caractère moral.

Est-il besoin de dire que lui-même ne s'est, pour ainsi dire, jamais départi de l'étroite observation de ces vérités dont il avait la conception et le sentiment si sûrs ? Sa situation indépendante lui permettait de faire valoir avant tout les principes qui lui étaient chers et de faire de son activité infatigable le plus noble et le plus fécond moyen de prosélytisme. Sans entêtement personnel, prêt à accueillir toute remarque justifiée, à s'incliner devant tout désir raisonnable, il était inflexible lorsqu'il lui paraissait que ses principes étaient en jeu.

Il montra, notamment à propos des travaux de la cathédrale d'Orléans, comment les plus illustres amitiés ne pouvaient le décider à faillir. Il aimait la science archéologique, en particulier parce qu'elle lui apprenait à connaître et à aimer notre art national médiéval, où il retrouvait si superbement traduites les idées qui étaient les siennes. Mais il n'était point de ceux qui prennent l'archéologie pour un dogme. Ce n'est pas lui qui aurait voulu la copie exacte d'un monument ancien, ce n'est pas lui qui aurait reproduit pour reproduire, et par amour de la forme, une œuvre mobilière ancienne. Nous voyons, au contraire, qu'en toute chose il se préoccupait surtout de la nécessité esthétique, et, s'il recherchait l'unité des proportions et des formes, c'est parce que les règles de l'art le veulent ainsi, non pas parce qu'il voulait l'unification du style. La chapelle de Saint-Macaire, à Gand, est un exemple typique de ceci. Il y est évident que l'artiste n'a jamais cherché à réaliser une décoration en conformité de style avec la construction de la chapelle, mais seulement expressive en elle-même et aussi en harmonie avec le sentiment, le caractère de toute la cathédrale. C'est ce qu'on peut répondre aux critiques qui lui ont été adressées au sujet de ce travail [1]. C'est ce que lui-même écrivait à propos d'un autre travail dont le projet fut écarté au nom de l'unité de style [2].

1. C'est ce que nous disions jadis en réponse à un reproche du même genre formulé contre la polychromie de l'église de Vyve-Capelle. *Bulletin*, 1re année, p. 13.
2. Voyez p. 108.



Copie du baron Bethune.

SAINTE URSULE. TABLEAU PEINT
PAR SAINTE CATHERINE VIGRI.



ÉGLISE DU TRIEU (PROVINCE DE NAMUR). Arch. baron Bethune.

Sa préoccupation était la même en toutes ses œuvres. Aussi son art s'attache-t-il à l'art traditionnel, le continue-t-il, mais ne prétend-il pas le reproduire.

Dans l'application de ces principes, il était d'autant plus large que son talent était plus abondant, son imagination plus riche, sa facilité d'interprétation plus grande. Bethune a été taxé de copiste. Combien d'artistes furent plus que lui au-dessus d'un tel reproche ?

Quand, par exemple, il construisait la remarquable petite église du Trieu, il savait bien que ses plans n'étaient point conformes aux types d'anciennes églises mosanes. Rien n'était plus facile cependant que de conserver pour l'œuvre nouvelle le type de la contrée et l'on n'aurait pu taxer d'imitation l'architecte qui aurait fait de cela l'un des points de son programme. Bethune ne jugeait point ces considérations si nécessaires Il bâtit une église sur un plan qui lui parut réunir les conditions utilitaires et économiques convenables, qui, notamment, tenait compte des matériaux locaux, et il obtint une œuvre assurément expressive.

Pour répondre au reproche d'imitation, il suffirait de montrer un autre caractère de l'art de Bethune : sa personnalité. Il faut d'ailleurs absolument en tenir compte pour bien apprécier son œuvre. Peu d'ar-

tistes furent aussi personnels que lui. Ses travaux se reconnaissent à distance, ils portent une marque qui ne peut tromper. On pourrait presque dire que Bethune, comme toutes les personnalités puissantes, ne savait pas copier. Il est de ces artistes qui doivent se déclarer incapables de reproduire. Leur personnalité est si vigoureuse et si débordante qu'elle se refuse à voir ce qui ne répond pas à son sentiment propre. Placés devant l'œuvre d'un maître pour l'étudier, ils y recueillent instinctivement ce qui sert d'appui à leurs propres tendances ; ils ne sauraient se résoudre à noter ce qui ne leur dit rien. Leur tempérament ne peut rien apprendre, tant il est formé, entier et impérieux. Ainsi en était-il de Bethune. Voyez ses études de voyage, recueillies dans tant de milieux et d'époques : il n'en est pas dont le sentiment ne concorde avec les œuvres qu'il a produites, il n'en est pas où l'on ne voie accusé l'idéal répondant au cœur de l'artiste. Et c'est de celui-ci qu'on a dit qu'il était un copiste ! Il a produit des centaines d'ouvrages et l'on peut défier un homme de sentiment de montrer qu'il y ait, dans le nombre, je ne dis pas des ressemblances ou des réminiscences, mais une copie, une œuvre manquant d'âme. Pareille accusation n'est explicable que par l'absence, la faiblesse ou le vice du sentiment de ceux qui la formulent.



Église Saint-Sauveur, à Gand.
TABERNACLE EN BRONZE EXÉCUTÉ PAR M. BOURDON.

En particulier, dans les œuvres d'art sculptural ou pictural, la personnalité de Bethune se caractérise par des traits bien déterminés. On reconnaît, du premier abord, ses figures largement dessinées, abondamment drapées,

pleines de sobre grandeur ou relevées selon la circonstance par des détails pittoresques. Le geste est expressif plutôt que naturel. Le tracé est ferme, le sentiment est profond.

Reproduire ou prétendre continuer un tel mode de dessin est dangereux. Les fortes personnalités ne sont ni copistes ni copiables. On a eu tort de dire que les formes adoptées par Bethune étaient reprises au XIII[e] ou à quelque autre siècle; il suffit de se livrer à une comparaison d'un instant pour en être convaincu. Mais un autre tort fut de croire que ces figures fixaient des formes d'art reproduisibles. Ceux qui ont voulu les reprendre ont montré plus de fidélité que de sens artistique. Leur expression, qu'elles ne pouvaient recevoir que de leur auteur lui-même, étant éliminée, les figures selon Bethune ont un air de faux hiératisme difficilement défendable.

Enfin, pour juger parfaitement l'œuvre de Bethune, il faut tenir compte de la formation de l'artiste, qui fut son maître à lui-même, et de son mode de travailler. L'œuvre de Bethune est d'une abondance extraordinaire. Il est impossible, par conséquent, qu'elle soit égale. Ensuite, beaucoup des ouvrages qui lui sont attribués ont été exécutés d'après ses plans ou ses croquis, par des collaborateurs — souvent, il est vrai, formés par lui. Mais, il n'en est pas moins certain qu'il faudrait pouvoir recourir aux originaux pour retrouver le caractère complet et intact de l'artiste. Enfin, Bethune toucha à tous les métiers et à tous les genres. Dans certains il excella, soit parce qu'il s'était livré à leur égard à des études plus approfondies, soit parce que son tempérament se complaisait dans leur pratique et percevait tous leurs aspects. Il faut, en premier lieu, citer le vitrail, dont il fit en Angleterre l'apprentissage. Bethune réintroduisit cet art renaissant dans sa véritable voie. Il le détourna du mauvais chemin où l'avaient engagé des hommes de bonne volonté, mais inconscients du principe. Le premier il fit, en Belgique, des vitraux dignes de ce nom, c'est-à-dire des cloisons translucides et décoratives. La renaissance du vitrail ferait l'objet de l'une des plus belles pages à écrire dans l'histoire du renouveau artistique de notre pays, et l'on verrait que Bethune y a joué un rôle prépondérant. Il suffit de noter que cet art appliqué, qui était tombé complètement au point d'avoir quasi disparu, qui avait été de bonne heure mais maladroitement relevé, fut redressé et répandu par Bethune et par son école; aujourd'hui, grâce aux hommes de celle-ci, on peut dire sans crainte d'errer que l'art du verrier dépasse en Belgique tous les sommets atteints dans les pays voisins, y compris l'Angleterre, qui, au temps de Bethune, tenait, et de loin, la tête du mouvement.

Un autre art dans lequel Bethune excella fut l'orfèvrerie, et particulièrement la grosse orfèvrerie. Il produisit en ce genre, avec la collaboration d'hommes habiles et artistes, des œuvres multiples et de tout premier ordre. On y remarque un sens peu ordinaire des propriétés du métal, de sa mise en œuvre, de ses ressources pour l'ornement et de son parti architectural. Il reste de lui des châsses comme celles de saint Lambert et de Charles le Bon qui sont des œuvres de tout premier ordre, dignes de rivaliser avec les reliquaires du moyen âge. Il créa plusieurs autels en cuivre, et celui d'Oporto, notam

ment, est un chef-d'œuvre de composition, de ligne et de bon goût.

Dans d'autres métiers nécessairement, Bethune n'atteignit pas à la même maîtrise, mais si ses interprétations en ces matières sont parfois sinon défectueuses, du moins imparfaites, cependant leur mérite est immense : Bethune en toutes ces applications indique le principe, marque le point de départ nécessaire.

Ainsi, de toutes manières, Bethune a fait rentrer l'art dans la vie, dans l'industrie, dans les métiers. C'est l'immense bienfait dont il a gratifié notre pays, et celui-ci, il n'en faut pas douter, reconnaîtra un jour que la belle moisson d'art qui lève, en ce moment, sur son sol a germé dans le sillon péniblement, courageusement, héroïquement tracé par le baron Bethune.

J. Helbig avait limité son programme à un tracé biographique. Il aurait pu y mettre mieux en lumière les caractères que nous avons développés. Et, cependant, ce que nous venons de dire nous l'avons trouvé dans son livre. Nous l'avons lu dans les épisodes d'une vie admirable, dans les documents publiés et dans les illustrations nombreuses, superbes. L'ouvrage est donc vraiment consacré à l'œuvre aussi bien qu'à l'homme, et le lecteur artiste y trouvera des enseignements et une documentation précieuse, en même temps qu'un sujet d'édification.

E. G.

# VARIA.

LE LION BELGIQUE. — Notre numéro de février [1] renfermait une erreur aussi curieuse qu'importante. Par suite d'un défaut de gravure, le contre-sceau de Philippe d'Alsace était reproduit d'une manière illisible ou tout au moins telle qu'on devait se méprendre sur son caractère véritable.

L'intérêt de ce document nous faisait un devoir de réparer l'erreur commise.

Nos lecteurs trouveront donc ici la représentation fidèle de ce sceau.

Nous profitons de l'occasion pour rectifier un double lapsus introduit dans le texte et que nos lecteurs auront redressé eux-mêmes :

La page 249, 3[e] et 4[e] lignes, porte : *l'écu au lion,* tandis qu'il faut lire *le lion*.

Au contraire, à la ligne 16, on voit : *l'écu du lion,* alors qu'il aurait fallu : *l'image du lion*.



CONTRE-SCEAU DU COMTE PHILIPPE D'ALSACE.

1. Voir *Bulletin,* p. 247.

 L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS, A GAND, DES RECHERCHES SE poursuivent sous la direction de M. l'architecte Geirnaert afin de déterminer l'état architectural primitif dont les détails sont presque partout masqués sous les mortiers des derniers siècles.

Certaines de ces investigations ont amené des surprises. C'est ainsi que des colonnettes, paraît-il, sont en bois. La claire-voie, dans la nef, a été mise à jour, avec ses fenêtres à trois lumières correspondantes au tracé à l'extérieur. En dessous on a découvert les vestiges d'un triforium, dont les ouvertures, ainsi qu'il a été fait souvent, ont été percées dans toute l'épaisseur du mur, lors de l'exhaussement ou du voûtement des nefs latérales.

LUC.

---

 Le 24 mars 1907 le Seigneur a daigné rappeler à Lui le baron DE BÉTHUNE, gouverneur de la Flandre Occidentale, président de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc.

Tous ceux qui l'ont connu auront éprouvé la plus vive douleur en apprenant sa mort prématurée.

Les artistes en particulier la déploreront. Le baron de Béthune avait recueilli dans l'héritage paternel l'irrésistible vocation de consacrer à la cause de l'art une partie de son grand cœur et de sa haute intelligence. Il était un de ces hommes, rares assurément, qui ont une conception profonde et large de la question artistique. Il appréciait l'énorme importance sociale de l'art, il connaissait les nécessités du mouvement esthétique, il en distinguait les tendances bienfaisantes ou funestes, stériles ou fécondes.

Pour agir efficacement en conséquence, il trouvait le moyen de donner aux études d'art des heures que, à défaut de loisirs, il prenait au sommeil. Ce qu'il en publia n'est que peu de chose en comparaison de ce qu'il fit. On ne saura jamais quelle somme considérable de travail et de préoccupations il consacra à la conservation et à l'embellissement du patrimoine artistique de sa province, à la direction de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, à l'initiation et au patronage de tant d'entreprises artistiques. Il avait accordé à notre Revue le grand honneur de son estime et le grand bienfait de ses encouragements.

Nos lecteurs se souviendront de lui dans leurs prières.



# LES FONTS BAPTISMAUX DE ST-BARTHÉLEMY, A LIÉGE.



LES fonts baptismaux de Saint-Barthélemy ont fait beaucoup parler d'eux depuis que l'exposition de Dinant en fit un sujet d'actualité. Plus récemment, ils ont été étudiés par M. H. Rousseau et, dans la dernière réunion de la Société diocésaine d'Art et d'Histoire, de Liége, M. Jos. Demarteau a donné lecture d'une note fort intéressante sur cette question. Il y a présenté le chef-d'œuvre sous certains aspects historiques et artistiques qui n'avaient pas encore été scrutés et, à tout le moins, il a su donner à son étude une tournure qui en rend la lecture des plus agréables.

D'autre part, les fonts de Saint-Barthélemy ont suggéré depuis longtemps des réflexions à M. Van Gramberen et il s'est livré plus d'une fois à des conjectures ayant pour objet l'ancien dispositif probable ou, du moins, possible du superbe travail de dinanderie dont il ne reste, somme toute, qu'un débris.

L'étude de M. L. Demarteau et celle de M. H. Rousseau ont engagé notre collaborateur à nous communiquer ses réflexions résumées dans quelques croquis.

En publiant le travail de M. Demarteau, nous l'illustrons des dessins de M. van Gramberen et nous le faisons suivre d'un résumé des explications de ce dernier.



## I. Communication de M. Demarteau.

Nul de ceux qui s'intéressent au passé religieux de Liége, à l'art mosan ou à l'art de la dinanderie, n'ignore la rare valeur historique et esthétique des fonts baptismaux de la primitive église de Liége, Notre-Dame-aux-Fonts. Cette église a péri depuis un siècle, mais ses fonts se retrouvent encore le joyau de la paroisse décanale de Saint-Barthélemy.

Leur bronze est contemporain des premières croisades, postérieur à l'an 1108, antérieur à l'an 1118 : la Belgique n'a peut-être pas de cuve baptismale plus ancienne que celle-là. Elle n'en a pas à coup sûr de plus précieuse, ni pour l'art, tant le travail en est remarquable, unique, merveilleux, eu égard au temps ; ni pour le patriotisme, tant nos aïeux liégeois s'honorèrent sept siècles durant d'avoir reçu d'elle le sacrement de la régénération chrétienne.

Pourquoi dès les débuts du XIIe siècle nous l'avaient-ils faite si belle ?

Comment à la fin du XVIIIe siècle échappa-t-elle au vandalisme de la Révolution française ?

Comment se retrouve-t-elle aujourd'hui à Saint-Barthélemy ? S'y montre-t-elle à nous telle, dans tous ses détails, que l'ont vénérée nos ancêtres. ?

Et, sinon, est-il possible ou malaisé de lui rendre son aspect primitif [1] ?

Voilà les questions sur lesquelles je voudrais arrêter brièvement l'attention.

1. Je n'aurais pu essayer de résoudre ces petits problèmes sans l'obligeante communication d'excellents amis qui ont bien voulu : M. l'archiviste provincial Gobert, me laisser disposer de quelques vieux comptes retrouvés par lui dans le dépôt dont il a la garde ; M. le doyen de Saint-Barthélemy, me donner toute facilité d'explorer son plus ancien registre

L'église de Notre-Dame aux-Fonts fut d'abord l'unique église paroissiale de Liége ; de saint Lambert à Notger, elle resta la seule où s'administra le baptême. Après l'an 1000 seulement, une partie des Liégeois, ceux-là qui naissaient au nouveau quartier de l'Ile, eurent à recevoir ce baptême dans un autre sanctuaire, à Saint-Adalbert. Deux siècles plus tard, en 1213, une troisième église baptismale s'éleva, Saint-Jean-Baptiste, en Féronstrée, Hors-Château ; à la fin du XVI$^{e}$ siècle seulement et au XVII$^{e}$, quelques autres églises obtinrent le même privilège : Saint-Servais et Saint-Séverin, par delà la Légia ; Saint-Nicolas, Outre-Meuse ; Sainte-Foi, au faubourg du Nord.

Posséder des fonts baptismaux constituait pour une église un privilège précieux et envié.

Aussi n'avait-ce pas été chose aisée tout d'abord de maintenir un second baptistère à côté de celui de Notre-Dame.

Notger, après avoir érigé sa chère Collégiale pour les chanoines de Saint-Jean, lui avait adjoint, comme d'usage à Liége, une sorte de chapelle auxiliaire, une petite église pour les fidèles ; il tint, de plus, à faire de celle-ci une véritable paroisse, en lui conférant le droit d'administrer tous les sacrements, baptême compris, aux habitants de l'Ile. On ne résistait pas à Notger. Un acte des tout derniers jours de l'année 1107 nous atteste toutefois qu'un siècle après l'octroi de ce privilège à Saint-Adalbert, le clergé de Notre-Dame-aux-Fonts n'avait pas encore pris son parti de la restriction apportée à son ancien monopole, en dépit même des confirmations données à l'institution insulaire du grand pontife par ses successeurs.

En l'an 1101, du moins, l'abbé de Notre-Dame, Théoduin ou Ditwin, s'obstinait encore à tenir pour non avenus les droits octroyés à la paroisse de l'Ile.

En vain Bruno, le prévôt de Saint-Jean, les avait-il fait reconnaître par le synode diocésain, dès lors sorte d'assemblée plénière des Etats de la principauté, devant l'évêque Obert. C'était toujours trop pour l'abbé de Notre-Dame qu'un quartier de Liége pût se soustraire à sa juridiction de curé, n'eût plus à le révérer que comme archidiacre, et qu'à prendre part seulement aux trois réunions annuelles des subordonnés de son église-mère.

Quelques années après la condamnation de ses prétentions tardives, il suscitait de nouvelles contestations. Bruno cependant venait de quitter la prévôté de Saint-Jean pour le siège épiscopal de Spire. Il n'en prit pas moins en main la cause de son ancienne collégiale et, pour faire triompher cette cause, profita du passage du roi Henri V, qui, au retour d'une expédition contre le comte de Flandre, vint célébrer les fêtes du Noël de 1107 à Liége, et confirma, à cette occasion, les droits de l'église liégeoise.

Une réunion synodale du clergé et des autorités liégeoises, réunion que la présence de l'Empereur dans la ville rendait imposante entre toutes, se tint sous la présidence de l'évêque Obert, dans le réfectoire du chapitre de Saint-Lambert. On y condamna une fois de plus les prétentions de l'abbé de Notre-Dame, et l'évêque commina même les plus redoutables anathèmes contre quiconque attenterait désormais aux droits de Saint-Adalbert.

Si Théoduin vivait encore à cette époque, il n'eut plus qu'à s'incliner.

L'an d'après, en tout cas, nous le voyons remplacé, soit que la mort l'eût frappé, soit de quelque autre manière, à l'abbatiat de Notre-Dame-aux-Fonts. Son remplaçant portait le nom d'un des quatre ecclésiastiques qui figurent comme signataires à l'acte de 1107, pour y représenter le chapitre de Saint-Barthélemy. — C'était l'actif et généreux Hillin, restaurateur de l'hôpital de Liége, créateur d'importants travaux hydrauliques et grand bienfaiteur de nos églises.

A ce Hillin fut dû, au témoignage d'un chroniqueur-poète liégeois de 1118, ce fameux baptistère dont le fondateur fut le dinandier Renier, de Huy.

Eh bien, vous l'avez remarqué, sans doute, l'acte qui terminait le conflit en faveur de Saint-

paroissial, et M. Lahaye, archiviste de l'Etat, me communiquer un acte important du XII$^{e}$ siècle tiré par lui du Cartulaire de Saint-Jean.

Adalbert est de la dernière semaine de décembre 1107.

Or, l'artisan de cette cuve célèbre n'a pu




LES FONTS BAPTISMAUX DE SAINT-BARTHÉLEMY, A LIÉGE. ÉTAT ACTUEL.

concevoir, réaliser son œuvre en un jour. L'exécution en a plutôt dû demander des années. Comment, dès lors, n'être pas frappé de la coïncidence entre la renonciation forcée et définitive de Notre-Dame-aux-Fonts à son monopole baptismal et la confection, aussitôt après, de notre superbe cuve ? Ne dirait-on pas, qu'entamée dans son prestige par la décision finale rendue en faveur de Saint-Adalbert, la vieille paroisse n'ayant pu triompher, en droit, des contestants, aura voulu prendre, en fait, une sorte de revanche, en s'ornant de fonts baptismaux d'une splendeur sans égale et en s'assurant, par la supériorité de l'art, une prédominance qu'elle avait désormais perdue dans un autre domaine ?

❧❧

Sept siècles ont passé... La Révolution a pu chasser de leur église les prêtres de Notre-Dame-aux-Fonts, ravir cette église au culte, en vendre le mobilier en octobre 1798, pour le misérable prix de 662 francs, confondre ses ruines avec celles de Saint-Lambert, et faire de ses pierres tombales, des restes mêmes de dix bourgmestres de Liége ensevelis sous ses dalles, de la chaux, comme on en fit des sépultures et des restes des évêques de Saint-Lambert. Ses cloches n'échappèrent pas à la fonte en 1799. Son baptistère, du moins, fut sauvé.

Comment ? Nous ne le savons pas au juste ; il paraît bien qu'on enterra la cuve dans une maison des environs — j'ai entendu dire de la rue Gérardrie. L'objet n'était pas de ceux qu'on peut porter loin.

Ce sauvetage, en tout cas, ne put s'effectuer qu'avec le concours des ecclésiastiques qui, sous le nom d'archiprêtre et de pléban, desservaient la vieille paroisse.

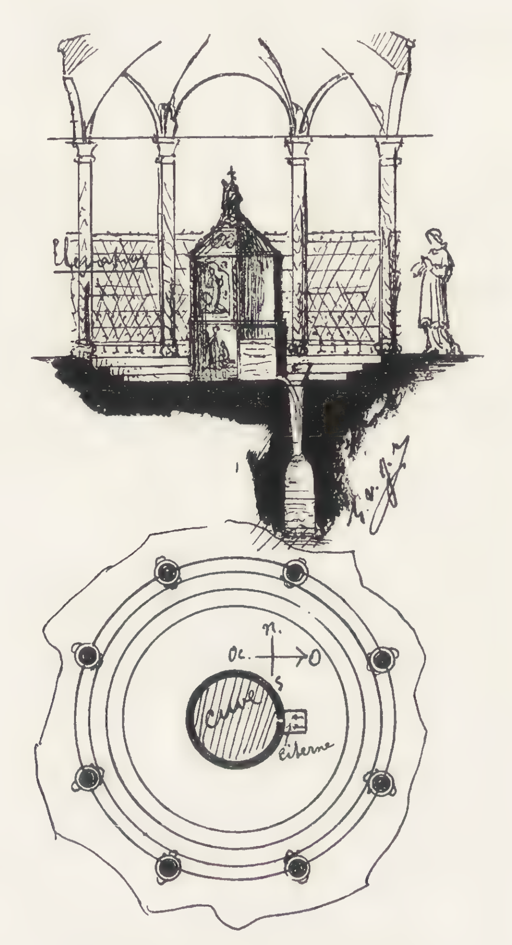
Ceux-ci — du nom de Defays et de Herve — se distinguèrent alors au premier rang des ministres de l'autel scrupuleusement fidèles au devoir. Ils refusèrent de prêter le serment constitutionnel, qu'ils estimaient interdit à leur conscience, et n'en restèrent pas moins au poste, ce qui leur valut, en juillet 1797, condamnation à trois mois de prison. Defays reprend malgré tout ses fonctions : une année d'emprisonnement encore punit sa fière fidélité. Aussi la Révolution finie et le culte rétabli, les retrouverons-nous tous deux au rang d'honneur de membres du chapitre de la nouvelle cathédrale de Liége : Defays chanoine effectif, de Herve chanoine honoraire.

Comment ne pas croire que c'est au dévouement de tels hommes que Liége a dû alors la conservation d'un de ses plus rares joyaux artistiques ?

De quelle façon, cependant, ces fonts échurent-ils à Saint-Barthélemy, alors que l'ancienne paroisse à laquelle ils avaient appartenu avait été supprimée et son territoire partagé entre deux nouvelles paroisses, toutes deux établies

en des collégiales jusque-là sans baptistère : Sainte-Croix et Saint-Denis ?

Un incident relatif à cette dernière église autorise – à défaut de documents certains — une conjecture par assimilation.




LE BAPTISTÈRE AMBROSIEN D'APRÈS LES PRESCRIPTIONS DE S. CHARLES BORROMÉE, PAR A. VAN GRAMBEREN.

L'église Saint-Séverin honorait une statue de Notre-Dame, réputée miraculeuse et fort populaire. Quand, lors de la réorganisation des paroisses, Saint-Séverin fut supprimée, deux circonscriptions nouvelles se partagèrent aussi son territoire : c'étaient celle de Saint-Martin et celle de Sainte-Croix. Leurs curés se disputèrent la statue et le conflit devint même si vif que, pour y couper court, l'autorité compétente fit, le 16 décembre, non sans crainte d'une émeute, enlever nuitamment la statue disputée pour la donner à une troisième église : Saint-Denis. La précieuse image n'y devait d'ailleurs rester que quelques mois :

« Le 29 août, écrit le chroniqueur contemporain Mouhin, à l'année 1805, vers les 5 heures du soir, l'image miraculeuse de la Très Sainte-Vierge, honorée ci-devant dans l'église paroissiale de Saint-Séverin et qui, après la fermeture de la dite église, fut portée à Saint-Denis, où elle fut exposée à la vénération des fidèles, fut transportée à Saint-Martin en Mont. Ce fut à M. le sénateur Monge qu'on fut redevable de ce bienfait, car si cela eût été à la disposition de notre évêque, elle serait encore à Saint-Denis, où il l'avait fait déposer pour mettre fin à une discussion survenue entre MM. les curés Damave, de Saint-Martin, et Ernest, de la paroisse succursale de Sainte-Croix, qui ne l'eurent ni l'un ni l'autre, mais bien M. Decocq, curé de Saint-Denis, qui était partisan de l'évêque. »

M. le curé de Sainte-Croix n'était pas, on le voit des mieux notés auprès de son chef : aurait-il eu un conflit de même genre avec le curé de Saint-Denis, pour la propriété du baptistère de l'église supprimée, dont ces deux pasteurs s'étaient partagé les ouailles ? Et l'évêque aurait-il derechef tranché la difficulté en réservant ce baptistère à une église primaire qui n'en avait point ? Quelque haute personnalité serait-elle intervenue aussi en faveur de Saint-Barthélemy ?

Le préfet appartenait à la paroisse bénéficiaire ; la préfecture s'élevait sur la même place que l'église, juste en face de celle-ci. Enfin l'on devait rencontrer plus tard, parmi les administrateurs ou marguilliers de Saint-Barthélemy, un Melotte, qui semble avoir été, en ce temps-là, chargé, à la mairie de Liége, de traiter les affaires du culte.

Quoi qu'il en soit, voici un quart de siècle déjà que, en 1874, M. le chanoine Lonay, alors doyen de Saint-Barthélemy, avait recueilli une explication plus simple.

« Des traditions fort probables, quoique assez vagues et incomplètes, écrivait-il, affirment que la cuve fut secrètement enlevée par des personnes courageuses et enfouie dans une des maisons voisines. Elle y resta cachée jusqu'à ce que l'ordre eût été rétabli et elle fut mise alors à la disposition de Mgr Zaepfell, évêque de Liége, qui en fit cadeau à la paroisse Saint-Barthélemy en 1803. Voici à quelle occasion :

» Désirant sauver de la ruine l'antique Collégiale de Saint-Barthélemy, il proposa à la fabrique de Saint-Thomas, l'église paroissiale la plus rapprochée et qui n'avait rien de remarquable, de transférer le siège à la paroisse Saint-Barthélemy. La fabrique ayant accepté avec empressement, Mgr Zaepfell, par reconnaissance, fit présent, à la nouvelle paroisse, de la cuve de Notre-Dame-aux-Fonts. »

Il sied d'autant plus d'attribuer à l'évêque cette donation qu'après la suppression de Notre-Dame comme paroisse et la destruction de son église, l'évêque seul pouvait décider de cette question de propriété ; que c'était à lui déjà que les anciens desservants de Notre-Dame, bientôt chanoines de Saint-Paul, avaient remis, nous le savons, tous les registres et archives de l'église supprimée. C'est sans doute avec ces archives que furent remis aussi les fonts baptismaux, libres enfin de reparaître au grand jour.

En ce moment d'ailleurs, non seulement les deux curés, de Sainte-Croix et de Saint-Denis, ne s'entendaient pas sur le partage du patrimoine de la paroisse défunte, mais ils le disputaient même à la cathédrale Saint-Paul, qui le revendiquait comme biens d'une ancienne dépendance de Saint-Lambert. N'était-ce pas le cas encore, pour l'évêque, d'adjuger à un tiers les fonts de Notre-Dame ?

Au surplus, si les autorités du XIX[e] siècle avaient connu en détail notre histoire religieuse du XII[e] siècle, n'y auraient-elles pas découvert une raison de plus de songer à Saint-Barthélemy dans cette considération que, Notre-Dame-aux-Fonts disparue, l'église à laquelle il était naturel de songer, une fois écartées Sainte-Croix et Saint-Denis, était celle à laquelle semble bien avoir appartenu, d'après les signatures de la charte de 1107, le donateur même de ces fonts à Notre-Dame : *De sancto Bartholomeo, Hillinus*.

⁂

« Une cuve baptismale, demande M. Henri Rousseau, avait-elle été établie à Saint-Barthélemy entre 1794 et 1803 ? Et cette cuve aurait-elle été enlevée, comme jadis le vieux bassin en pierre de Notre-Dame, pour permettre le placement de la cuve en laiton ? »

— Non, vraiment, pouvons-nous répondre. Avant la Révolution, la Collégiale de Saint-Barthélemy n'avait jamais eu de baptistère, pas plus qu'elle n'avait jamais été paroissiale. Livrée à des usages profanes, occupée par des canons, condamnée à l'abandon ou fermée par la persécution, elle ne devait se rouvrir, transformée en église primaire, qu'à la fin de 1803. Tout à côté d'elle, c'était à Saint-Thomas qu'on baptisait avant cette date, lorsqu'on pouvait baptiser.

Saint-Barthélemy n'a jamais eu d'autres fonts que ceux de Notre-Dame.

En exécution du Concordat de 1801, on s'était occupé, à Liége, dès avril 1803, de la réorganisation définitive des paroisses. Placé à la tête du diocèse, Zaepfell était installé, le 24 août, sur le siège de Saint-Lambert ; un mois après, dès la fin septembre 1804, il annonçait, par mandement, la répartition paroissiale nouvelle de son diocèse ; le 9 octobre il réunissait, dans sa cathédrale, les prêtres auxquels était confié le service des paroisses de Liége, promulguait la réorganisation et, dès la fin du même mois, faisait procéder à l'installation des nouveaux curés par le doyen du chapitre de la cathédrale.

Parmi les nouvelles paroisses figurait celle de Saint-Barthélemy, et parmi les supprimées, celle de Sainte-Catherine. C'est à celle-ci que l'évêque prit son dernier curé, Laurent Thône, pour en faire le premier de l'autre.

On a conservé le registre dans lequel l'abbé Thône inscrivait les baptêmes, mariages et inhumations de sa petite cure de Sainte-Catherine. Promu à Saint-Barthélemy, il employa le même cahier à enregistrer baptêmes, mariages et inhu-

mations aussi de sa nouvelle paroisse. Après le dernier baptême inscrit par lui en qualité de pasteur de Sainte-Catherine, le 1[er] novembre 1803, il insère simplement dans son livre cette sèche et double mention du décès de son ancienne paroisse et de sa propre naissance à la cure de Saint-Barthélemy, en possession de laquelle il était entré le 4 novembre 1803 :

*Finis ecclesiæ parochialis sanctæ Catharinæ Leodii.*

*Incipiunt baptismata ecclesiæ parochialis sancti Bartholemei, cujus in possessionem immissus fui hac quarta novembris, anni 1803.*

*Incipiunt baptismata :* « Ici commencent les baptêmes. » Saint-Barthélemy n'avait donc pas eu d'administration de ce sacrement avant cette date, et n'avait pas eu non plus de baptistère. C'était le meuble sacré dont il était le plus urgent de se munir. On sait comment la générosité de l'évêque y pourvut.

Mais les fonts exhumés de Notre-Dame purent-ils du moins reparaître à Saint-Barthélemy dans leur intégrité ? Pas tout à fait.

La cuve proprement dite nous a été rendue intacte. Mais la description qu'en faisait en 1118 un poète qui l'avait vue toute neuve établit qu'elle était fermée par un couvercle qui représentait apôtres et prophètes. Ce couvercle a disparu, sans que nous puissions dire à quelle époque.

La cuve, au témoignage du poète contemporain, de la chronique de 1402 et de son inscription même, reposait sur douze bœufs ou plutôt sur douze demi-bœufs.

Deux de ces animaux sont perdus, et les dix autres nous apparaissent répartis sans ordre sous la cuve, avec, sous les pieds, des fiches si étranges ; ils entourent si bizarrement leur socle de maçonnerie, posé sur un support de de pierre si grossier, que cette disposition et cette répartition n'ont pu être le fait d'un artiste aussi habile, aussi épris d'harmonie, que Renier de Huy, l'auteur de l'œuvre.

De fait, les comptes des restaurations qu'a subies le fameux baptistère ont été retrouvés par M. Gobert, et ces comptes nous montrent qu'un mois après l'installation du curé Thône, on s'occupait de préparer, à Saint-Barthélemy, un siège aux fonts de Notre-Dame.

Un tailleur de pierre, André Dumont, avait été chargé de cet ouvrage en même temps que de quelques autres « pour la mairie de Liége, à l'église Saint-Barthélemy ».

Par le compte qu'il en dresse, nous voyons



APPLICATION DES PRESCRIPTIONS DE S. CHARLES BORROMÉE AUX FONTS DE SAINT-BARTHÉLEMY, PAR A. VAN GRAMBEREN.

que du 16 au 21 janvier 1804, il a employé six jours à préparer aux fonts baptismaux de la paroisse nouvelle un large socle de pierre. Ce qu'il appelle « une marche » semble bien avoir été une espèce d'assises circulaires de pierre, un perron, partagé sans doute en deux marches: il avait, nous dit-il, « 6$^{m}$49 de pourtour, sur 66 de large, avec moulures ».

André Dumont n'estimait pas bien haut sa journée de travail de la pierre : fr. 1.57 à fr. 1.58! C'est au même taux qu'il travaille, du 22 au 27 janvier, pour livrer *une pierre ronde pour le font baptismal de 3 pieds de diamètre*, ou *0,89 sur 22*, percé dans le milieu !

Or, cette pierre ronde, en meule de moulin, est celle que nous voyons encore, de même diamètre et de même épaisseur, servir de socle au baptistère. Le compte honnête et modéré d'André Dumont met donc fin aux débats poursuivis entre archéologues sur le point de savoir si ce socle sauvage remonte ou non aux débuts du XII$^{e}$ siècle : il est de janvier 1804.

Au surplus, quand les fonts furent dérobés au vandalisme révolutionnaire, quelle raison aurait-on bien eue d'enlever avec eux un encombrant et massif support de pierre, dont nul auteur, nul visiteur ancien n'avait jamais signalé le mérite ou le caractère artistique ? Quelle raison de cacher pareille pièce ? Et quand la cuve et les bœufs de laiton furent ramenés au jour, que pouvait-on redemander au temple de Notre-Dame-aux-Fonts ? Son mobilier était vendu depuis des années ; on avait fait de la chaux de ses meilleures pierres, et les derniers débris de ses ruines se confondaient, masse informe, avec les derniers débris de Saint-Lambert !

Voici mieux, cependant, et qui résout d'autres menus problèmes dont la solution n'a pas été moins discutée. Tandis qu'André achevait son piédestal, un chaudronnier, J.-J. Collin, accomplissait une besogne concomittante : il s'occupait, pour la mairie de Liége encore, « *de réparer sept animeaux* (sic) *en bronze servant aux fonds de Saint-Barthélemy* ». Le brave homme, sans soupçonner ce qu'il y avait d'audace à lui d'entreprendre pareille restauration, employait, son compte du 23 janvier 1804 en fait foi, employait quatre livres de cuivre à remettre ces pauvres bêtes sur pied et, pour la fourniture de ce cuivre et la façon de ce travail très osé, se contentait de réclamer fr. 13.50, dont le sculpteur Dewandre, directeur des travaux publics de la municipalité, autorisa, sans observation, le paiement près d'un an après.

Ou je me trompe fort ou voilà révélé le mot de l'énigme artistique posée par le maladroit replacement des bœufs. La cuve reposait sur ces bœufs de telle manière qu'il suffisait de l'enlever pour la séparer d'eux. On les avait donc cachés à part, et soit dans la hâte de cet enlèvement, soit par suite de cette séparation, deux bœufs au moins se perdirent ou se détériorèrent au point qu'on les jugea hors de service : on n'en livra que sept aux restaurations du chaudronnier, ou parce que trois n'avaient nul besoin de raccommodage ou pour quelque autre motif.

Quoi qu'il en soit, l'inhabile restaurateur de 1804 n'a pas vu que les tenons qui surmontent le garot de ces bœufs devaient entrer dans la rainure creusée en cercle sous le bord inférieur de la cuve, et ainsi a-t-il replacé ces animaux en avant de celle-ci.

Ne disposant plus du support — pierre ou métal — sur lequel ils se dressaient primitivement, il ne s'est pas rendu compte de la raison pour laquelle ces bœufs ne pouvaient reposer leurs pieds tous au même niveau, et pourquoi, de fait, à ce niveau, bon nombre d'entre eux seraient demeurés pattes en l'air ; la disparition de l'antique pièce qu'André Dumont venait de remplacer tellement quellement par une meule de moulin de sa façon, acheva donc de forcer notre chaudronnier d'insérer sous les pieds des bœufs ces cales de métal, sans lesquelles ces pieds n'eussent porté sur rien.

Je laisse aux spécialistes de reconnaître ceux des animaux qui ont passé, pour cause de restauration, par les mains d'André Dumont ; de vérifier si, par aventure, il n'en subsistait dès lors que les sept lui remis, desquels il aurait tiré les dix d'à présent, en en fondant trois nouveaux dans le moule pris des anciens : la quan-



tité de métal qu'il se fait payer a-t-elle pu lui fournir ces suppléments de matière animale?

Après cela, si vous retrouvez dans ces travaux ou sur l'une ou l'autre bête la trace d'une fâcheuse retouche, n'en accusez pas le XII[e] siècle ni Renier de Huy.

André Dumont avec sa pierre, Collin, avec sa note de chaudronnier de fr. 13.50 sont là pour vous redire : *Adsum qui feci ! In me convertite petram. In me convertite ferrum !*

⁂

Le livre dans lequel le curé Thône tenait note de l'administration des sacrements à ses nouveaux paroissiens concorde à merveille avec les comptes des fournisseurs de son église.

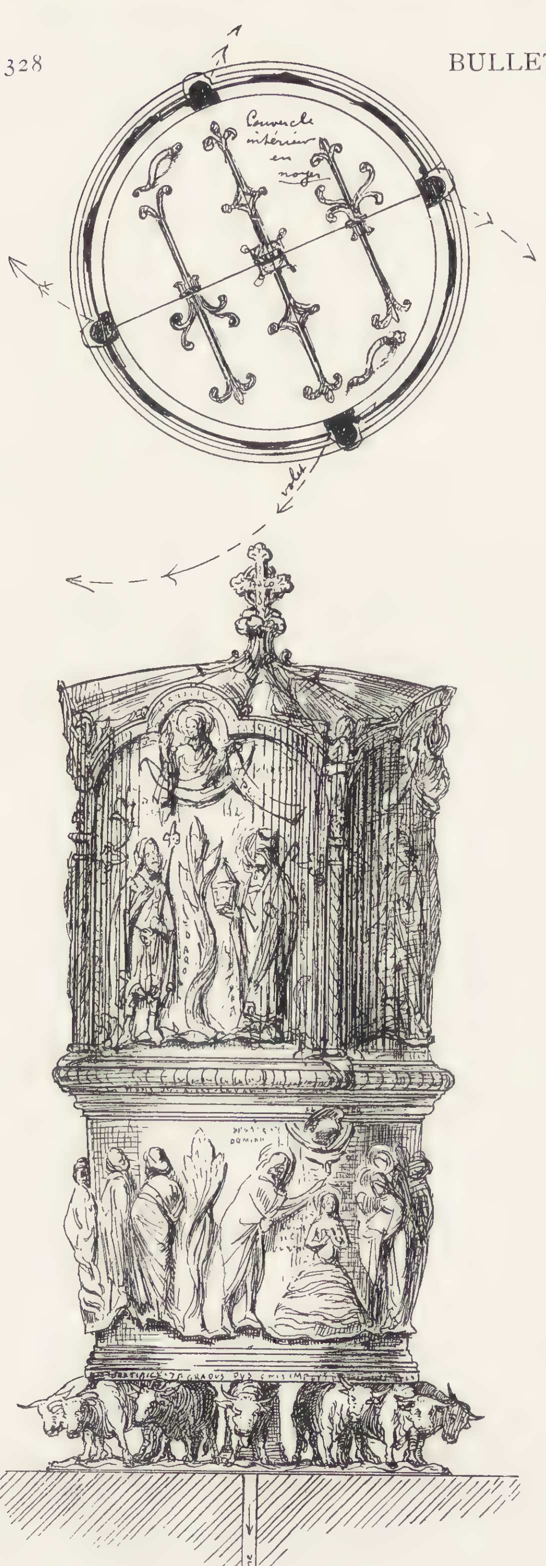
En novembre, le digne pasteur ne peut encore sans doute se servir de son temple nouveau : il faut y remettre tout en état. Aussi le voyons-nous, le 17, marier dans l'église Saint-Denis les premiers paroissiens de Saint-Barthélemy dont il célèbre l'union. A partir du 1[er] décembre, toutefois, c'est à Saint-Barthélemy qu'il marie; mais, faute de baptistère sans doute, c'est à Sainte-Catherine qu'il continue à baptiser les nouveau-nés de sa juridiction.

A la date du 27 décembre seulement, figure, pour la première fois, dans son registre, un baptême fait à Sainte-Catherine.

Après celui-là viennent quelques autres, conférés il ne dit pas dans quel sanctuaire.

Le premier qu'il renseigne comme administré, *in ecclesia parochiali S. Bartholomei,* arrive le 11 janvier et est conféré à un paroissien de Saint-Antoine; d'autres suivent dont il n'indique pas le lieu; le 5 février, apparaît enfin la note plus précise et plus caractéristique qui semble bien annoncer un changement définitif.

*Hac quinta mensis februarii anni 1804 bap-*




RESTITUTION CONJECTURÉE DES FONTS DE SAINT-BARTHÉLEMY. PREMIÈRE HYPOTHÈSE, PAR A. VAN GRAMBEREN.

*tisata est per me pastorem, in ecclesia sancti Bartholomei Leodii, Maria Theresia Victoria Henrica, filia légitima Domini Joannis Caroli Henrici Bellefroid et dominæ Annæ Mariæ Theresiæ Dresse, conjugum, qui contraxerunt in parochia de Chesnee, parochianorum Sancte-Antonii.*

La baptisée est donc une fille de cette famille Bellefroid, qui donna de si bons prêtres et si vaillants chrétiens à l'Eglise, Victoire Bellefroid, la sœur aînée, au foyer de laquelle nous avons vu, dans notre prime jeunesse, le chanoine Bellefroid, professeur de rhétorique au séminaire de Saint-Trond, passer ses vacances à Liége.

A partir de ce 5 février, plus de variations, plus de doute : c'est *in ecclesia Sancti Bartholomei*, c'est *in ecclesia nostra* que baptise — définitivement et régulièrement — le premier pasteur de Saint-Barthélemy.

Or, à cette date du 5 février, il y avait tout juste quatre jours que le tailleur de pierres André Dumont, et J.-J. Collin, le chaudronnier, avaient achevé leur travail de restauration du baptistère : on pouvait donc utiliser les fonts antiques de Notre-Dame, en attendant même qu'un troisième artisan, le plombier Lagasse, eût, comme il le fit le 27 février, raccommodé la doublure intérieure de la fameuse cuve, avec 748 hectogrammes de plomb façonné et 75 hectogrammes de soudure à 23 centimes... dont coût fr. 95.27.

⁂

Dans ces conditions, plus de raison de se refuser, par un respect désormais immérité pour l'œuvre ancienne, à délivrer les bœufs du baptistère des misérables petites cales de métal sur lesquelles on leur a fait poser les pieds : cette restauration grossière d'il y a un siècle ne vaut pas les fr. 13.60 dont on l'a payée.

Comme l'a remarqué justement M. Henri Rousseau, les bœufs doivent avoir eu d'origine un tout autre support que l'actuel et avoir sous leurs pieds des différences de niveau assez accentuées. Quoi donc? La représentation, sans doute, des flots du fleuve, avec l'élévation et le creux de ses vagues.

Le texte de l'inscription de la cuve n'annonce pas seulement les douze animaux : *bissenis bobus*, il signale aussi le cours impétueux de ce fleuve qui réjouit la cité sainte par le baptême, où sont ses citoyens lavés de la tache originelle : *fluminis impetus hujus lœtificat sanctam, purgatis civibus, urbem !*

Le couvercle perdu unissait les souvenirs des deux testaments, en reproduisant à la fois des figures d'apôtres de la loi nouvelle et des figures de prophètes de l'Ancienne. Quoi de plus naturel que la base unît aussi ces mêmes doubles souvenirs, les douze apôtres représentés par les douze supports bovins, et sous les pas de ceux-ci, le fleuve du salut, ressouvenir de la mer d'airain du temple de Jérusalem ? (Reg. III, c. 7, v. XXIII )

D'ailleurs, le souvenir qu'évoque cette mention du fleuve qui réjouit la cité est non seulement celui du baptême effectué par les eaux, mais de la bénédiction même des fonds baptismaux par l'Eglise, au matin du Samedi saint. A qui l'officiant demanda-t-il alors de les consacrer pour multiplier par elles les régénérations ? Au Dieu, dit-il, *qui gratiæ tuæ affluentis impetu lœtificat civitatem tuam*. Au Dieu qui, par l'impétueux afflux de sa grâce, met en joie la cité. Ce sont les termes mêmes de l'inscription qui, au rebord inférieur de la cuve, se lit juste au-dessus des bœufs et nous signale, sous leurs pieds, l'impétuosité du cours de ce fleuve.

Tout concourt, de la sorte, à justifier la pensée que les pieds des bœufs de bronze, soutiens de la cuve, devaient reposer sur un support ondulé. Pas plus que les personnages fixes en relief aux flancs de cette cuve, ils ne devaient se trouver tous au même niveau : la représentation, sous ces pieds, des ondulations du fleuve permettra donc, et peut seule permettre, selon toute apparence, de rétablir les animaux rangés en cercle sous la cuve dans les dispositions voulues par l'artiste en 1113, et de les délivrer des cales grossières et antiartistiques du chaudronnier de 1803.

Plus rien ne nous oblige d'étendre à l'œuvre

*

de ce tailleur de pierre ou de ce chaudronnier du XIX[e] des égards dus au grand artiste du XII[e] siècle. Et plus la réparation des audaces modernes rapprochera les vieux fonts historiques de leur état primitif, plus il faudra s'en féliciter pour l'honneur de l'art mosan et de l'église de Liége !

### RÉSUMÉ DES EXPLICATIONS DE M. VAN GRAMBEREN.

Cette conclusion de M. J. Demarteau est le principe même qui a servi de point de départ au travail de M. van Gramberen.

En soumettant les dessins de ce dernier aux lecteurs du *Bulletin,* il est juste d'insister sur leur caractère conjectural. Une vérification sur place, à laquelle M. Van Gramberen n'a pas pu se livrer depuis l'exécution de ses croquis, aurait peut-être l'avantage d'établir une part de certitude au sujet de certaines combinaisons.

Les fonts de Saint-Barthélemy sont du type appelé ambrosien, c'est-à-dire que ce sont des fonts servant au baptême par immersion.

A propos des fonts ambrosiens, saint Charles Borromée dit qu'ils ont la forme d'une cuve carrée, hexagone ou ronde, qu'ils sont placés au milieu d'une chapelle dont le plan suit le tracé du plan des fonts eux-mêmes et que, du côté de l'orient, ils sont munis d'une ouverture par laquelle l'eau s'écoule dans une citerne [1].

Il serait utile de rechercher si, aux fonts de Liége, ces dernières dispositions étaient observées. L'ouverture a-t-elle existé ? Dans l'affirmative, ne se trouvait-elle pas au centre comme pour les fonts à infusion, dits fonts romains [2] ?

C'est dans cette hypothèse que M. Van Gramberen a disposé un socle central où auraient pu figurer éventuellement, pour plus de richesse, quatre personnages symbolisant les quatre fleuves du paradis.

Par le milieu de ce socle passe un conduit vers la citerne se trouvant sous la cuve. Ce dispo-




RESTITUTION DES FONTS DE SAINT-BARTHÉLEMY.
DEUXIÈME HYPOTHÈSE, PAR A. VAN GRAMBEREN.

1. Voir *Bulletin,* 3[e] année, 1903-1904, p. 375.
2. *Ibid.*

sitif expliquerait l'inscription invoquant le *fluminis impetus* d'airain qui roule ses flots sous les pieds des bœufs...

Cette inscription du fleuve impétueux sous les pieds des bœufs signifie peut-être aussi qu'au baptistère de Notre-Dame-des-Fonts une source prenait naissance sous la cuve et procurait l'eau nécessaire. Un linguiste nous fait remarquer que, dans le texte hébreu, le terme employé ne signifie point « un fleuve ou torrent impétueux qui rejoint la cité », mais bien « une source petite et claire qui coule vers la cité avec un bruit de cascade ». Aussi croit-on que ce texte renferme une allusion à la fontaine de Siloë et on l'interprète symboliquement comme une image de la grâce de Dieu vivifiant l'Eglise.

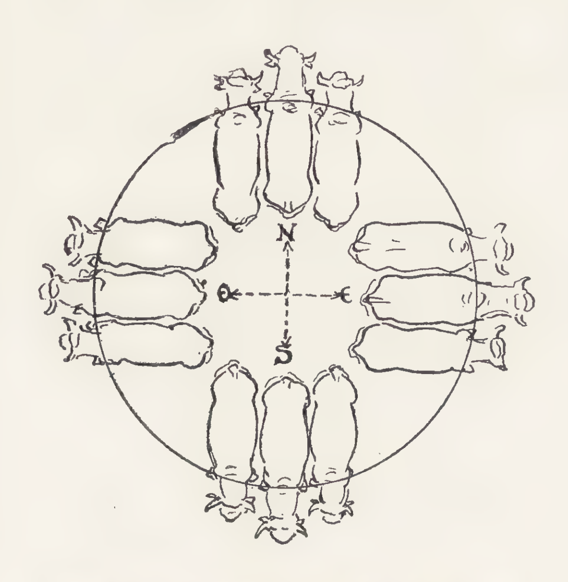
Ce qui rend vraisemblable cette conjecture qu'une source jaillissait sous les fonts de Notre-Dame, c'est l'intercalation, de la sorte explicable, du mot « hujus » qui ne figure pas dans le texte sacré. *Fluminis impetus lætificat civitatem Dei*. Devant l'inscription, on pourrait supposer encore qu'une mer d'airain formait, selon l'hypothèse de M. Demarteau, la base des fonts. Mais il faut croire plutôt que les pieds des bœufs portaient sur un tertre ondulé ou sur un rocher.

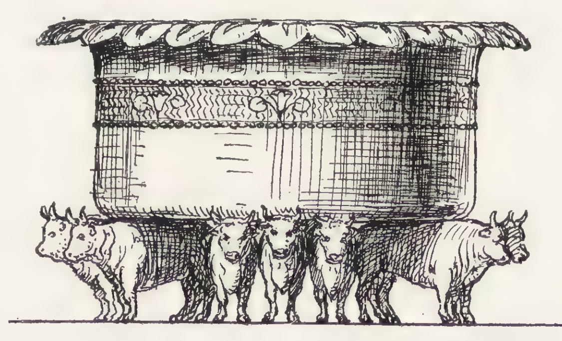
En approfondissant le texte indiqué du *Livre des Rois* [1], on y trouve que les bœufs portent la mer d'airain et ne l'ont point sous les pieds. Le texte est donc bien une application directe à l'eau des fonts [2]. On pourrait s'assurer, par l'examen de la rainure inférieure, où s'emboîtait le tenon que chaque bœuf porte sur le garot, si les animaux étaient disposés dans un sens étroitement fidèle à la lettre du texte, c'est-à dire s'ils étaient partagés en quatre groupes dont chacun regardait l'un des points cardinaux. Il est vrai que, fussent-ils disposés à intervalles réguliers et dans une direction rayonnante autour du centre du pied de la cuve, l'on peut encore dire que le texte a été fidèlement suivi.

⁂

Une question très complexe est celle du couvercle disparu ou plutôt des couvercles.

Saint Charles Borromée nous dit, en effet, que les fonts doivent avoir un couvercle horizontal en bois de noyer, s'adaptant dans le bord supérieur de la cuve, et un second couvercle qui



LA MER D'AIRAIN, INTERPRÉTÉE PAR A. VAN GRAMBEREN.

1 Les fonts peuvent se considérer comme une traduction assez fidèle de la mer d'airain. Celle ci avait un diamètre de 10 cubitus (1 cubitus = $0^{m}56$) ; elle était entourée d'un ouvrage sculpté. Un bassin se trouvait dans la mer d'airain, dont la forme était semblable à un calice et dont les bords étaient comme un lys ouvert. Le tout était porté par douze bœufs dont trois regardaient le nord, trois le sud, trois l'est et trois l'ouest.

2. *Reg. III*, c. VII, V. 23.

était un *ciborium* avec volets formant édicule et ayant pour but de relever la dignité du saint sacrement. Saint Charles nous en explique le fonctionnement.

Un premier croquis nous édifie sur ce point, tandis que les croquis suivants sont l'application des mêmes données aux fonts de Saint-Barthélemy, dans l'hypothèse où ils auraient été couronnés conformément à ce type très intéressant.

Mais il nous semble plus vraisemblable que le *ciborium* de Notre-Dame-des-Fonts a été pyramidal, à l'instar de celui qui se voit aux fonts en bronze de Hildesheim.

Sur ce couvercle, sont représentés les apôtres, les symboles des évangélistes avec le Christ au sommet, sur la vigne, disant : Allez enseigner tous les peuples et les baptiser.

La vraisemblance de cette disposition a pour elle la description de l'évêque Otbert :

*Hoc quod fontes aesuper operit*
*Apostolos prophetas exerit.*

Ce qui semble vouloir dire qu'il s'agit des apôtres-prophètes représentés par les douze apôtres et les deux disciples évangélistes.

La belle description et la spirituelle critique historique de M. J. Demarteau pourront, espérons-le, aider à rétablir dignement les fonts de Saint-Barthélemy. Ceux-ci constituent non seulement un chef-d'œuvre de dinanderie, mais aussi, ne l'oublions pas, un instrument pour l'administration de l'un des plus grands sacrements de la sainte Eglise. Si on les complétait, si on les plaçait dans un milieu plus approprié à leur noble destination, si au lieu de devoir y monter par les gradins sauvages... du XII[e] siècle, on pouvait y descendre comme dans un tombeau d'où l'homme doit remonter purifié à la vie, ils procureraient la grandeur d'expression qu'ont voulue nos ancêtres chrétiens et artistes.

Les croquis de M. A. Van Gramberen, si hypothétiques qu'ils puissent paraître sous le rapport historique, sont d'un grand fruit en ce qui concerne la liturgie et l'esthétique. Ils nous montrent les fonts de Saint-Barthélemy non plus comme un remarquable débris, sur le détail duquel se penchent les archéologues, mais comme la partie la plus essentielle d'un chef-d'œuvre ressuscité à l'harmonie, à la splendeur, à la vie de la religion et de l'art.

E. G.

# LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

(Suite. Voir juillet, p. 12.)



'APLOMB, indispensable à la figure libre et à la figure chargée ou à effort, doit également exister dans les variétés de poses que nous n'avons pas encore envisagées précédemment et que cependant la figure humaine peut revêtir en composition décorative, dans toutes les techniques. Telles sont, parmi les principales, les figures suspendue ou accrochée, flottante, planante, volante en ascension et en chute.

Pour ces diverses positions, le maintien de la figure en équilibre stable est obtenu pratiquement, comme pour n'importe quel corps, par l'observation de l'axe de symétrie passant par le centre de gravité. Cet axe, ou ligne verticale d'aplomb, ne correspond pas nécessairement avec l'axe médian de la

figure ; quelles que soient sa position et son action, il est situé entre les deux masses de de la figure à équilibrer, masses égales de poids et de volumes mais non semblables.

I. — La figure peut être *suspendue* soit par le milieu, soit au-dessus, soit en dessous. Le premier cas ne se présente pas souvent dans la pratique ; suspendue par le milieu, la figure peut prendre la position horizontale ou à peu près. Les deux masses s'équilibrent très facilement, puisqu'elles se font contrepoids, conformément à l'équilibre visuel, par leurs dimensions.

Cette position est également celle de la figure *couchée ou en nage*. La figure précédente ne diffère de ces deux cas-ci qu'en ce que, étant donnée sa suspension, les deux moitiés doivent se balancer parfaitement de chaque côté du point d'attache, si l'on désire lui faire tenir la position horizontale. En effet, une des deux parties, plus considérable que l'autre, serait portée vers le bas par son poids, et, la figure restant raide, l'autre remonterait, le point d'attache faisant fonction de pivot.

Chacune des deux moitiés de la figure se meut autour de ce pivot, qui est le point central et qui doit correspondre à l'emplacement du centre de gravité. Dans la figure suspendue à ce point, l'axe est susceptible de prendre différentes positions ou directions. Il peut être horizontal, vertical ou oblique intermédiaire, selon que la figure est en action ou au repos.

Sans énergie, la figure se pliera de chaque côté du point de support, retombant plus ou moins d'après le poids. Chacun des membres, en son particulier, sera soumis en verticale aux lois de la pesanteur. Au contraire, présentée en vie, cette même figure pourra prendre n'importe quelle position intermédiaire entre sa position raide en horizontale ou verticale et la position pliée au maximum

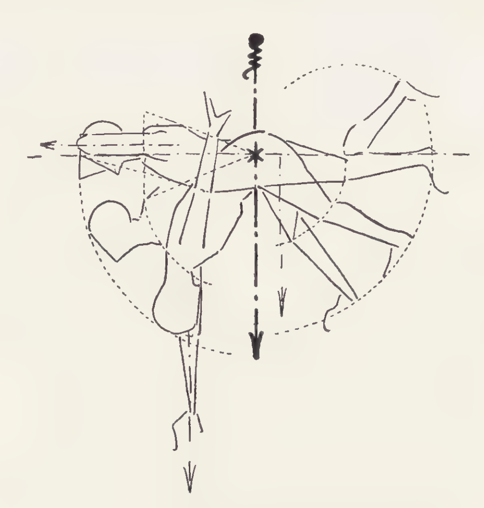
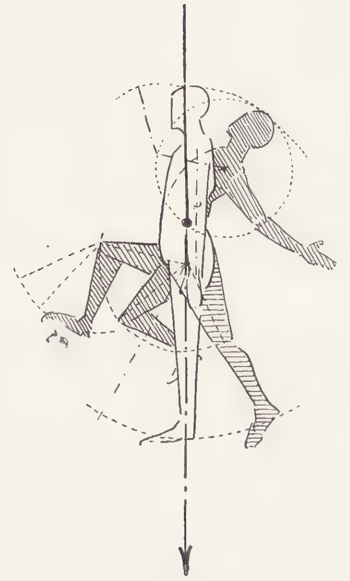


FIGURE SUSPENDUE PAR LE MILIEU DU CORPS.

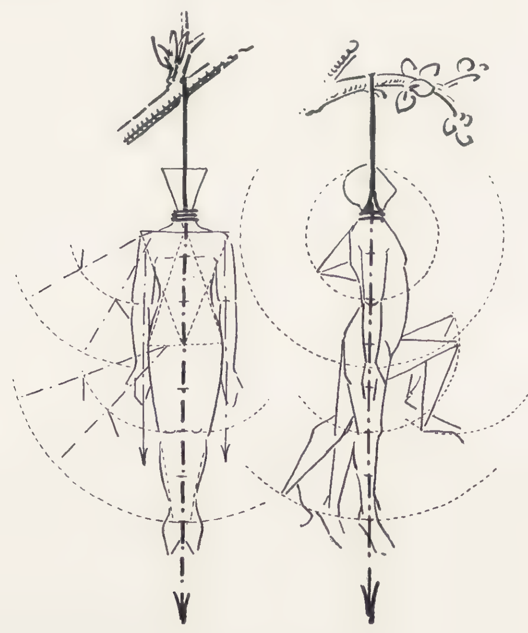
de la figure abandonnée à son seul poids matériel. Dans la figure en vie, le jeu des membres est libre, et, par leur activité, il peut déplacer les masses du corps, ainsi que l'axe, d'une façon plus ou moins considérable. On en tiendra nécessairement compte pour le tracé de la figure que l'on désire représenter dans cet état spécial d'équilibre.

La figure suspendue, au dessus ou en dessous du milieu du corps a la partie la plus considérable placée sous le point de suspension, par suite de la prédominance de son poids, et cela plus ou moins en direction verticale ou oblique, selon l'importance de ce poids. Comme dans la figure précédente, l'axe d'équilibre divise la masse suspendue en deux parties égales. On détermine cet axe en traçant une verticale qui passe par


FIGURE SUSPENDUE PAR LE MILIEU DU CORPS.

le point où on désire placer le centre de gravité habituellement sur la médiane de la figure.

Ainsi, lorsque se présente une figure vue de face ou de dos, suspendue par le cou, par conséquent beaucoup au-dessus du milieu, tout le corps se trouve en position régulière et symétrique, à l'état de repos. Son axe médian est vertical, tout comme dans une figure debout sur ses pieds vue de face. En vie et en action, cette figure pourra avoir un jeu relativement libre des membres, particulièrement des bras et des jambes et même du tronc, ainsi que le fait voir la figure de profil, en position semblable de suspension par le cou. On observera cependant que l'action des membres ne doit pas être trop considérable, du moins d'un seul côté de l'axe, car alors ils arriveraient soit à déplacer le centre de gravité, soit à enlever à la figure l'impression du poids en suspension.


FIGURE SUSPENDUE. FACE ET PROFIL.

Le type du contraire serait une figure suspendue par le cou et sans vie, par conséquent dépourvue de mouvement, dans laquelle tout le corps, sans aucun balancement, s'équilibre en valeurs symétriques, en poids et surface, de chaque côté de l'axe partant du point de suspension.


FIGURE SUSPENDUE SANS VIE.

Bien différent est cet exemple où le corps suspendu a trois points d'attache : aux deux bras et à une jambe. Les points d'attache des bras supportent tout le poids du tronc. L'axe médian d'aplomb passe par le milieu de la figure, partant du point médian entre les deux ligatures, au creux de la gorge. Le point d'attache de la jambe a pour effet de retenir le poids du corps, lequel, par sa pe-

sée, occasionne le pli de la jambe retenue. L'autre jambe est à mouvements libres et, par son déplacement, entraîne le tronc de la figure soit à droite, soit à gauche.

Ainsi, dans l'exemple suivant, le corps est suspendu de la même façon, mais avec modification d'emplacement et de direction de l'axe médian du corps. L'axe d'équilibre, de même que dans la figure précédente, part du creux de la gorge, juste au milieu entre les



École allemande.

FIGURE SUSPENDUE PAR LES DEUX BRAS, D'APRÈS CORNELIS ENGEBRECHTSZ.



École allemande.

FIGURE SUSPENDUE PAR LES DEUX BRAS, D'APRÈS CORNELIS ENGEBRECHTSZ.

deux points de retenue des bras. Cette figure montre le jeu que peuvent avoir les membres, sans toutefois rompre les lois de l'équilibre stable. Ce jeu, plus ou moins accusé, détermine une vie ou un effort plus ou moins considérables.

La figure accrochée par les mains, ou par un point quelconque situé au-dessus du milieu du corps, rentre dans le même cas. La partie supérieure, au-dessus du point d'attache, est plus ou moins libre de mouvements, selon la longueur libre de son axe. Il en est de même pour la partie inférieure. Les membres peuvent avoir, chacun en particulier, une énergie ou un mouvement libre

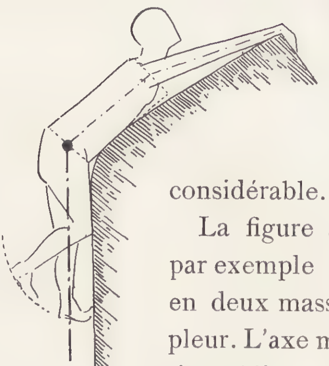


Figure suspendue ou accrochée par les deux bras.

assez restreints, et cela d'autant plus que le poids de la partie en suspension est plus considérable.

La figure accrochée par un bras, par exemple au point A, s'équilibre en deux masses équivalentes d'ampleur. L'axe médian prend une direction oblique, par suite de la suspen sion latérale. Le buste se déforme, soit par l'effet du poids (vue de face), soit par les raccourcis (profil et trois quarts). Le bras libre et la tête pendent avec plus ou moins d'énergie, suivant l'action de la figure. Les jambes ont un certain jeu libre de mouvement. Le tronc seul par son poids forme la masse à peu près stable.

Rampante ou accrochée par les deux bras, la figure se présente normale. Ses règles de mise en place ne varient de celles de la figure debout, de face ou de profil, que par la déformation de l'axe du corps. Dans l'ensemble présenté de profil, les bras et le tronc sont tendus et raides; la partie inférieure, le bassin et les jambes sont libres, mais d'action très limitée par suite de l'extension de toute la partie supérieure. Le mouvement est cependant possible, sans rupture d'équilibre pour les deux jambes.

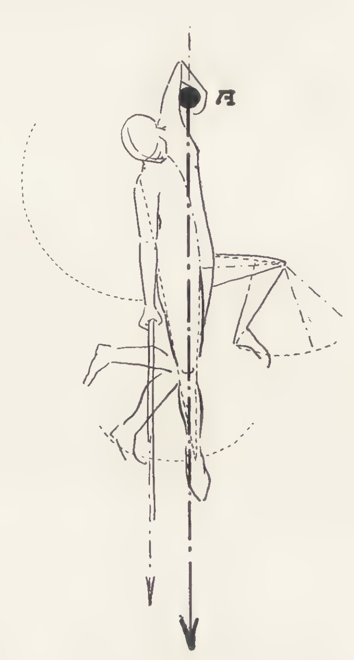



FIGURE SUSPENDUE OU ACCROCHÉE PAR UN BRAS.

La tête a encore un certain degré de mobilité en rotation et extension.

F. F.-G.

Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.



# LES ÉTENDARDS.

HACUN sait que les Gildes sont une des caractéristiques des mœurs du peuple flamand. Pas plus que par le passé, la réalisation des programmes religieux et sociaux ne peut se comprendre aujourd'hui sans l'action des associations et, à côté des groupements qui poursuivent les buts les plus graves et les plus nobles, on en trouve d'autres, innombrables, dont l'objet se borne à des œuvres plus modestes, ou qui n'existent que pour satisfaire les tendances intellectuelles, ou les besoins récréatifs de leurs membres.

Mais toutes, sans exception, ont leurs grands jours, où elles fêtent publiquement leur existence et leur activité, et se font admirer en parcourant les rues de la cité, au rythme cadencé du tambour et au claquement joyeux de l'étendard.



L'étendard est pour la Gilde la manifestation de son droit à la vie publique, l'affirmation de son existence, le signe de sa prospérité. Il fait autre chose encore, il enseigne aux non-initiés la raison d'être et le but de l'association ainsi que l'orientation de ses forces.

Cependant, le pas rapide qui fait défiler le cortège ne laisse pas aux spectateurs de longs loisirs pour déchiffrer le nom et la qualité de la Gilde.

Aussi importe-t-il que le dessin d'un étendard soit clair et de lecture facile et complète. La composition en sera donc très simple et ne comprendra que des motifs nécessaires. On éliminera, avec soin et sévérité, tout ce qui est d'ordre secondaire, car de la multiplicité d'écussons et de banderoles, de la profusion de feuillages, de l'entrelacement immodéré de rinceaux ne peut naître que de la confusion.

De même, pour être rapidement compris, l'étendard doit parler par l'image. C'est là d'ailleurs le vrai texte populaire. Un drapeau ne supporte pas des théories d'inscriptions, souvent savantes et scientifiques, mais qui lui font prendre la tenue d'une affiche.

La Gilde possède d'autres documents où elle enregistre avec sa charte et ses devises les passages fastueux et souvent glorieux de son histoire.

L'étendard doit se borner à refléter l'âme de l'association, les raisons qui font agir son être ; il ne doit pas être une compilation de dates, ni une collection de beaux mots.



Le choix des motifs étant fait, il s'agit de les présenter à la foule de la façon la plus avantageuse pour elle.

Le grand point à considérer en ceci est que l'étendard se trouve dans sa véritable position lorsqu'il est déployé par le vent.

Il s'agit donc de le construire le plus légèrement possible afin qu'il s'agite et flotte à la moindre brise, étalant la splendeur de son coloris et découvrant une simple, mais forte ornementation.

Plus il y aura de partis brodés sur le rebord extérieur, plus il faudra de vent pour soulever ceux-ci, et moins il se présentera d'occasions de voir l'étendard [1].

Même lorsque le vent est assez fort et que le drapeau est ouvert, on ne voit pas bien le détail de l'ornementation des parties extérieures, car elles sont alors fortement agitées et leur mobilité extrême empêche de saisir quelque chose.

Double et grave inconvénient auquel on remédie en rangeant les motifs le long de la hampe, les plus importants occupant la partie la plus élevée. Alors la moindre brise qui agitera le drapeau dégagera ces parties et les offrira aux regards des spectateurs.

Les fonds distants de la hampe, dégagés du poids des broderies, n'attendront pas que le vent vienne donner du flottant. Le mouvement de la marche suffit à leur donner du jeu. Et les rayons du soleil leur prêteront cette richesse et cette vie magiques qui font de nos superbes étendards flamands un sujet d'admiration pour les foules et pour les artistes.

Aux anciens étendards se trouvent souvent des oriflammes. On pouvait jadis les faire d'autant plus longues que le corps du fanion était moins large.

L'essai fait pour introduire ce motif dans les étendards d'aujourd'hui a donné de bons résultats, alors surtout que ceux-ci étaient pris d'une moindre largeur.

Dans ce cas, la disposition des motifs le long de la hampe permet de gagner en hauteur ce que l'on *semble* perdre en largeur.

1. N. d. l R. Plus aussi l'usure sera facilitée, par l'action et le poids de la broderie dans les parties les plus agitées.

Les oriflammes, franchement accusées, donnent une joyeuse allure à l'ensemble et leur mouvement continuel fait paraître plus grande la légèreté de l'étendard.

⁂

Quant à la technique, on coud les différentes pièces les unes aux autres, et on brode sur la couture. Le travail le plus délicat, et qui donne le plus de vigueur, consiste à broder avec la couleur du motif. De la sorte, celui-ci se détache mieux du fond.

Ce genre de travail demande une connaissance approfondie des ressources du métier et permet une stylisation forte et caractéristique, pourvu qu'elle soit bien appropriée à cette technique.

On obtient ainsi une véritable mosaïque de soieries, très légère, parce que, sur toute l'étendue du drapeau, il n'y a pas une seule pièce de soie doublée. Il faut éviter les motifs brodés *au passé* à cause de leur poids, et parce qu'ils sont d'un mauvais effet. Les étendards sont comme de véritables vitraux mouvants, dans lesquels le soleil met des tons changeant à l'infini. Les broderies *au passé*, ne laissant pas pénétrer la lumière, apparaissent comme des taches noires. Elles n'y sont donc pas à leur place.

Les ressources de la matière se prêtent à des variations infinies, qui seraient susceptibles de longs développements. Leurs combinaisons permettront de nouvelles formes, pour le plus grand plaisir des yeux, la réelle satisfaction des amateurs d'art et la légitime fierté des Gildes, avec lesquelles on peut dire que les étendards s'identifient.

JOSEPH DE RAEDT.

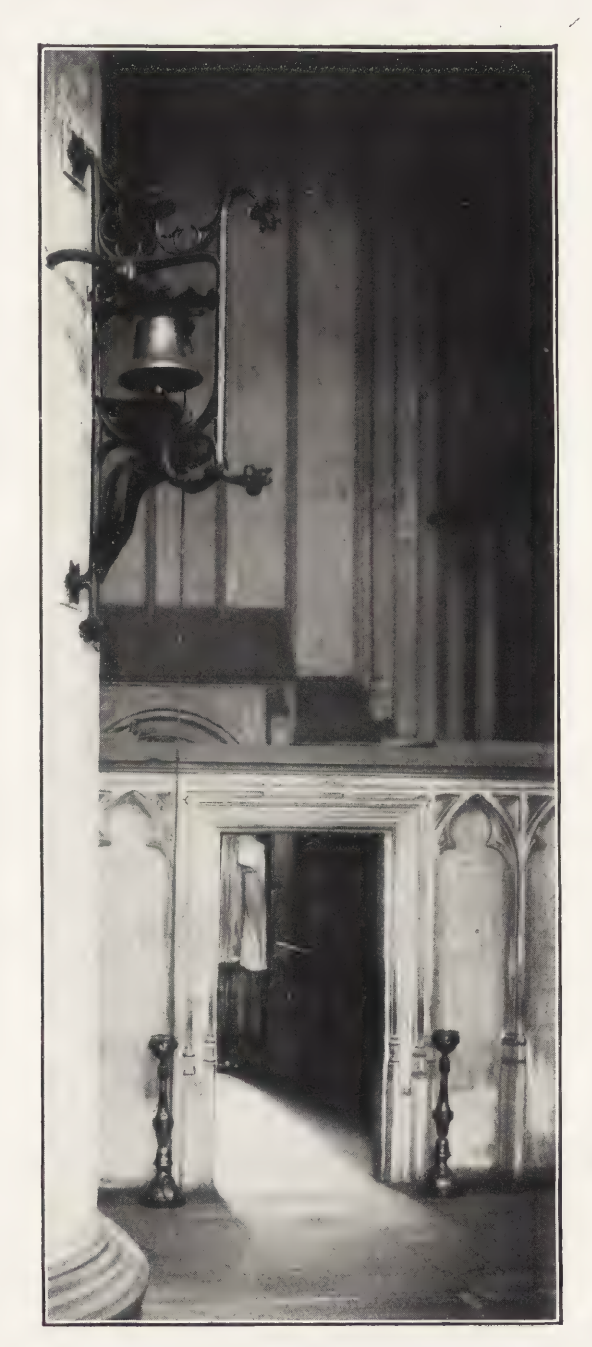
# A PROPOS DE FER FORGÉ.



POUR apprécier une œuvre de forge, il faut l'envisager d'abord au point de vue de l'utilité et ensuite sous le double rapport de la composition décorative et du caractère technique.

Nous n'insisterons pas sur la question de l'utilité. Elle domine les deux autres. L'œuvre de forge, bibelot de *l'art pour l'art*, existe. Mais les pièces qui nous sont communiquées et que nous présentons à nos lecteurs n'appartiennent pas à cette catégorie. Elles veulent être pratiques. Elles ont été « raisonnées » dans ce sens.

Dans la console pour cloche de messe, due à M. Billen, de Lierre, le mode le plus habituel de suspendre une cloche n'a pas été suivi. Généralement on donne au balancement de la cloche un mouvement giratoire perpendiculaire à la surface du mur. Ici, au contraire, sans doute à raison des abords, la cloche s'agite parallèlement à la colonne où elle est attachée. Elle est suspendue dans un cadre perpendiculaire à la paroi et dont la fixité et le soutien sont assurés en haut par une attache fourchée, et en bas par une console où l'imagination de l'architecte a pu se donner cours pour combiner un élément décoratif peut-être surabondant, quoique assez bien établi en structure générale. On estimera, peut-être, que, par le fait, cette suspension n'a pas la sim-

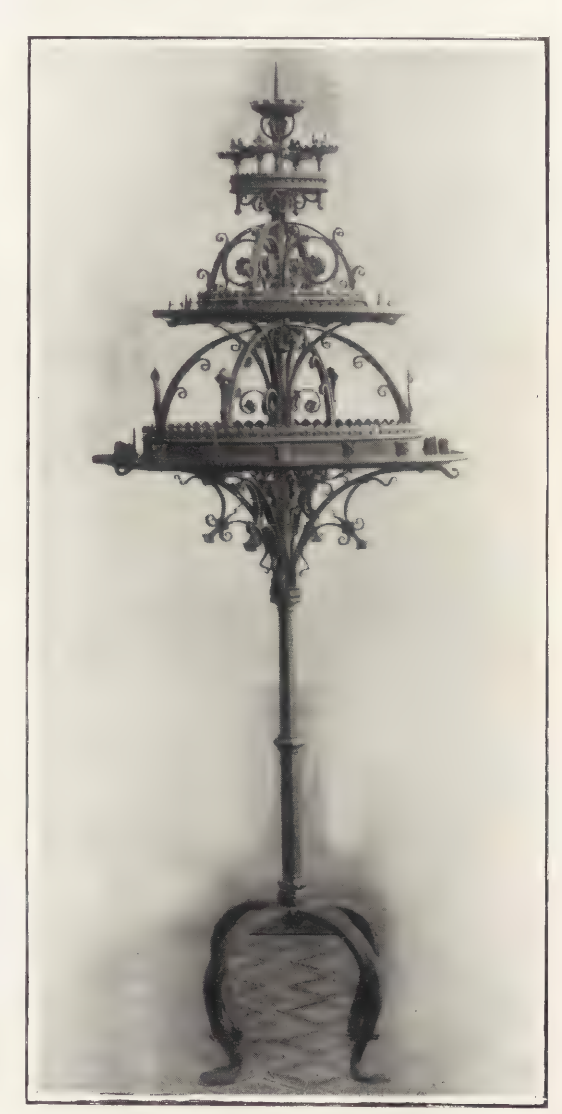


COLLÉGIALE DE LIERRE. CLOCHE DE MESSE.
Arch. M. Vinck. — Ferr. M Billen.

plicité qui conviendrait à un objet accessoire. Son allure monumentale la fait dépendre beaucoup plus de la colonne que de la cloche. La raison d'accord avec l'œil se refuse à croire qu'un tel effort d'attache fût nécessaire au soutien d'une clochette de quelques livres. C'est bien celle ci pourtant qui doit déterminer l'existence et l'importance de son support. Certaines parties de celui-ci, si elles ne sont pas dépourvues de tout rôle utile, exercent une action trop indirecte et que leur propre poids annihile.

En ce qui concerne la couronne pédiculée de M. Blancquaert, de Gendbrugge, elle est combinée avec un souci précieux de l'utilité. Un point important pour un offrandier — la facilité de l'entretien — a fixé l'attention de l'auteur. Sauf le cercle supérieur, garni de bobèches, les rangs du luminaire sont constitués par de simples bandes d'où la cire fondue s'enlève aisément. Chacune de ces bandes est soutenue au moyen de rameaux partant de l'arbre central et reliée vers le haut par des tiges arquées. A vrai dire, ces dernières sont assez peu expressives de leur rôle. Il est clair qu'au lieu de représenter un lien de la tige verticale au plateau, ces « boutants » paraissent vouloir les écarter. En outre, ce système établit entre les cercles des entrecroisements touffus de lignes qui rendent la composition générale un peu confuse et qui, au lieu de ramener la vue à un mouvement gradué, l'obligent à s'attarder sur des plans horizontaux superposés. Ainsi le résultat de cette conception se résume par beaucoup de recherche, de richesse et même de correction dans le dessin, mais par moins d'expression et d'unité dans la masse.

Quant au pied de l'ouvrage, il est sans doute bien compris en vue de la circulation qui a lieu autour d'un offrandier. Peut-être



Ferr. M. J. Blancquaert. ÉGLISE DE SAFFELAERE. COURONNE DE LUMIÈRES PEDICULÉE.

même est-il suffisamment développé pour assurer la stabilité si nécessaire à un ustensile de ce genre. Toutefois, il ne donne pas

l'aspect de cette assurance. Au lieu de ses formes arrondies, retenues peut-être de quelque exemple ancien, nous aurions souhaité des lignes plus catégoriques de leurs fonctions primordiales et, en même temps, mieux en affinité avec le caractère de la partie supérieure.

On voit, par ce qui précède, combien il est difficile, en une œuvre d'art industriel, de se livrer à l'examen des dispositions pratiques sans reconnaître, en même temps, certains traits de la composition. C'est la conséquence du principe même de l'art appliqué.

Il en est de même si l'on examine la technique. Celle-ci agit directement sur la composition décorative parce qu'ainsi le veut l'essence de l'art industriel.

Dans le fer forgé, plus que dans aucun autre métier, la technique sollicite l'attention de l'amateur. Nulle part, l'expression de la main-d'œuvre n'a plus d'importance; nulle part, le caractère technique ne peut acquérir en lui-même une plus grande somme de grandeur, car il n'est point de métier dont la main-d'œuvre implique plus de simplicité de moyens et plus d'énergie d'action.

Aujourd'hui on fait trop facilement abstraction de la valeur technique d'une pièce de forge. Sans doute, cette valeur, si élevée qu'elle soit, ne suffit pas, sans une bonne composition. Mais celle-ci peut encore moins être conçue en dépit des conditions de la forge ou des exigences de l'utilisation. Pour rendre une œuvre non pas intéressante, mais belle, il faut donc non seulement l'existence de l'un de ces trois éléments, mais leur coexistence ou plutôt leur union la plus complète. Un ouvrage pratique et bien construit, s'il ne dénonce aucune préoccupation de forme ou de sentiment, ne saurait prétendre relever de l'art. D'autre part, l'imagination la plus féconde et le goût le plus sûr se seraient en vain donné carrière si la composition créée est en dépit de la destination ou de la construction.

Comme tous les métiers, le ferronnier doit tenir compte du fondement utilitaire et industriel de son travail.

C'est, assurément, l'erreur de toute une époque d'avoir oublié ce principe. Pendant une période de plusieurs siècles, qui se prolonge de nos jours, la forge, comme tous les métiers, s'est échinée à atteindre une beauté en dehors de sa portée. Ambition stérile et néfaste ! Après avoir vaincu merveilleusement les difficultés les plus multipliées et dominé la matière, la main-d'œuvre, croyant s'affranchir, s'est laissé pousser par le mauvais goût jusqu'à vouloir ignorer le métal et à renier l'outil qui lui avaient procuré ses victoires.

A cette heure sonne la décadence complète du marteau dont les étapes sont logiquement enchaînées à l'observation des règles que nous venons d'énoncer.

A l'origine de notre industrie métallurgique, règne la vraie forge. Cette époque se traduit par un progrès constant et simultané de l'art et de la technique, et le XIIIe siècle marque le point culminant de la perfection atteinte par l'art-métier.

Le marteau seul [1] s'inspire uniquement

1. Le marteau, c'est-à-dire la soudure. Tout au plus voit-on les brides ou anneaux intervenir pour l'agencement, dans une même pièce, de parties trop grandes ou trop compliquées pour être supportées par la soudure.

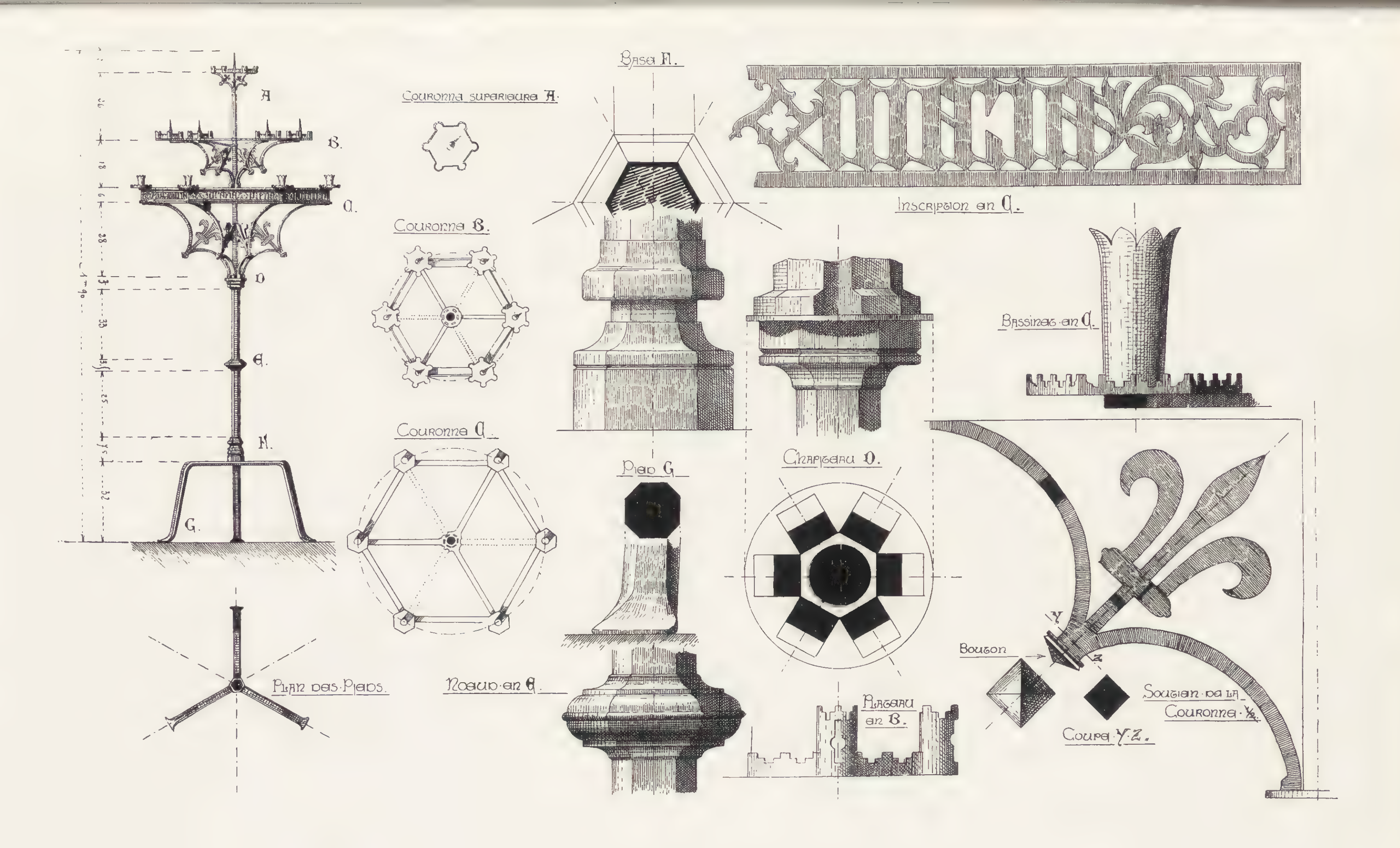
des propriétés matérielles et des facultés expressives du fer, exploite sa ductilité, sa résistance, sa nervosité, sa souplesse, corrige sa dureté et sa sécheresse, l'arrondit, l'adoucit, l'amollit, fait, entre ses fragments, le mariage intime de la soudure où se résume tout le génie du fer, obtient ainsi des combinaisons merveilleuses par l'abondance et la variété. Les formes sont alors aussi libres que le permettent la matière et l'outil. Il en résulte que, généralement, les motifs d'ornements sont empruntés à la flore, à la faune et même à la figure humaine. L'artiste, en les choisissant ainsi, n'a en vue que leur souplesse pour la traduction de la ligne architecturale et décorative de son œuvre.

Nous ne connaissons pas de meilleur exemple pour montrer le degré de perfection accessible par cette harmonieuse collaboration de l'art et de la technique que le fameux pied de cierge pascal du XIII[e] siècle, décrit par Viollet-le-Duc[1], de la manière suivante :

1. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'Ameublement*, t. I, p. 391.

PIED DE CIERGE PASCAL DU XIII[e] SIÈCLE, DÉCRIT PAR VIOLLET-LE-DUC

« Remarquez bien, dit maître Hugues, que chacun des trois grands panneaux de rinceaux est d'une seule pièce ; les trois pieds ou branches sont chacun aussi d'une seule pièce ; il n'y a dans ce candélabre, haut comme un homme, que six pièces, la bague supérieure et le plateau inférieur avec sa pointe. Les pièces principales sont maintenues ensemble non par des rivets, mais par des brides qui tiennent à l'ornement. Bien que le tout ne pèse guère, cependant, lorsqu'un homme forge un de ces panneaux, aidé seulement par son apprenti, croyez qu'il lui faut de bons bras pour retourner dans la braise et sur l'enclume une pièce de cette longueur, la façonner, souder chaque branche, tigette et bouquet, et lui donner le contour convenable. Chaque tigette, fleur ou feuille est d'abord forgée et étampée à part, puis on soude les petites pièces ensemble, de façon à en composer les bouquets, puis, enfin, lorsque ces bouquets ont reçu leur contour, on les soude ensemble pour composer




COURONNE DE LUMIÈRES, A DEUX-ACREN.

XV^e SIÈCLE.

le panneau par leur réunion. Ainsi, dans un panneau, il y a environ quarante fleurettes ou feuilles ou têtes qui, pour être étampées et façonnées de manière à pouvoir être soudées, ont passé chacune au moins quatre fois au feu, ce qui fait déjà cent soixante passages dans la braise. Pour souder et contourer ces petites pièces de manière à former les bouquets et leur donner le contour convenable, il faut compter au moins six passages au feu, en moyenne, par bouquet, ce qui fait cinquante, puisqu'il y a cinq bouquets par panneau. Pour les souder ensemble, faire les embrasses et entrelacs, il faut compter, pour le moins, trente passages au feu, ce qui fait, pour un panneau, deux cent quarante ou deux cent cinquante chauffages et, pour les trois panneaux, sept cent cinquante environ. Si nous comptons quarante chauffages par pied ou branche, vingt pour la bague et le plateau, nous aurons, en tout, près de mille passages au feu pour forger ce candélabre. Ajoutons à cela les retouches et les gravures au burin, les pièces manquées qu'il faut recommencer, vous comprendrez qu'aujourd'hui on n'estime pas ce qu'un pareil travail coûte de temps, de sueur et de charbon. »

Cette conclusion était parfaitement vraie un siècle après l'époque qui vit naître ce superbe chef-d'œuvre. Cependant si l'art du forgeron déclina, le génie de la forge persista très longtemps.

A observer les aspects de cette décadence, on voit qu'ils se résument en un déséquilibre entre la technique et la composition, déséquilibre qui se manifeste par une longue suite de conflits. Tour à tour, l'on voit, à la suite de circonstances particulières, favorables ou défavorables, la composition décorative s'amoindrir puis remonter, s'efforcer de vinculer l'expression technique, de la dominer, de la faire disparaître. Ces tentatives sont suivies de réactions, mais jamais la technique ne reprend ce qu'elle a perdu. Un coup d'œil sur cette décadence progressive démontre bien que le salut était dans l'union et que le métier ne se maintient que par l'art. Telle est la leçon dont la petite industrie profite à peine aujourd'hui.

A la fin du XIII[e] siècle, le tempérament artistique semble déjà amoindri. La composition faiblit. Le maître ferronnier n'est plus engagé par l'amour du beau à des efforts aussi extraordinaires : il simplifie sa technique ; son coup de marteau perd même en expression ; son dessin devient dépendant des autres arts ; il prend comme inspiratrices les moulures du bois ou de la pierre ; les formes architecturales — significatif indice de décadence — s'introduisent. Au XV[e] siècle, ce mal est général.

Voyez, par exemple, le candélabre de Deux-Acren. Quelle pauvreté de composition ! Quelle pénurie de formes ! On ne contestera pas que les lignes pourraient être plus expressives malgré leur grande simplicité.

Toutefois la technique est restée fidèle. C'est toujours le coup de marteau modelant le fer et créant les bonnes soudures, en les épargnant toutefois autant que faire se peut. Ce travail demeure un exemple de travail *simple et courant* de forge ancienne. La tôle découpée et martelée, le fer battu à chaud sont encore les seuls agents de cette pièce. La critique ne peut s'exercer sur celle-ci



ÉGLISE DES SS.-MICHEL ET GUDULE, A BRUXELLES. DÉTAIL DE LA GRILLE DE LA CHAPELLE DU TRÈS SAINT SACREMENT.

qu'à l'égard de ses formes qui ont la dureté, la nervosité, la maigreur, la sécheresse du fer, mais qui ne rappellent d'aucune manière la souplesse d'un métal ductile.

Il ne faudrait pas en conclure à la perte complète du sens décoratif. Celui-ci persista, relativement remarquable dans certaines contrées. Nos provinces virent une réaction se produire au XVIe siècle. Dans la ferronnerie, comme dans tous les arts, l'esthétique nationale, sur le point de s'éteindre, jeta un plus vif éclat. La conception ornementale se représenta plus dégagée des influences architecturales, plus fidèle à la bonne technique. C'est d'alors que datent des œuvres comme le puits de Quentin Metsys, à Anvers. Elles sont, à vrai dire, les dernières vraiment dignes de notre art national.

Sans aucun doute, cependant, les bonnes traditions se maintinrent encore longtemps dans les ateliers.

Les perdurances de l'art national se retrouvent bien tard dans les ouvrages courants et, à titre d'exception, à des travaux importants par leur richesse, tels que l'enseigne de l'Etrille, au marché du Vendredi à Bruges, qui ne remonte pas, semble-t-il, au delà du XVIIIe siècle.

Mais combien ces ouvrages encore intéressants, en tant que technique, sont gauches et faibles par les formes, à côté des perfections des œuvres plus anciennes !

De moins en moins soutenue par l'ambition du beau, la composition a pour de bon déserté l'atelier, où la technique va s'affaiblissant. Telle est la situation.

Et quand l'art veut prendre ses revanches, elles ne servent qu'à accentuer la scission produite entre lui et le métier.

Quand il reparaît, c'est en compagnie des formes méridionales, des classiques et de leurs succédanés.

Au XVIIIe siècle, nous voyons venir les styles français aux tracés arbitraires, dont les

grands thèmes se reproduisent de la pierre au bois et du bois au métal. Le métier, mis en demeure par l'architecture d'exécuter ces conceptions abstraites, n'a plus qu'à découvrir et à combiner les ficelles.

On a appelé le XVIII[e] siècle l'âge d'or du ferronnier. C'est, à la vérité, une époque où le goût s'exerce avec délicatesse, où le métier se surpasse en habileté, mais où ni la conception ni la technique n'ont les accents de grandeur et de force, de spontanéité et de variété des périodes antérieures.

De plus en plus, on utilise le fer en tôle, et le rivet, seul capable de réaliser des combinaisons de lignes que le marteau n'a pas inspirées, remplace la soudure.

C'est ce qu'on voit notamment dans deux remarquables exemples de cette époque que Bruxelles possède : les clôtures des églises Saint-Nicolas et Sainte-Gudule. Elles peuvent servir de types de l'ornementation en vogue au XVIII[e] siècle. Mais, quelle que soit l'habileté qu'il faut reconnaître à leurs auteurs, elle ne saurait contre-balancer les caractères de la véritable forge.

Les grilles des chapelles de Saint-Gudule, qui appartenaient autrefois à la clôture du chœur de cette église, doivent compter parmi les plus beaux exemples du style Louis XV en Belgique. Leur mérite vient surtout de leur composition, d'ailleurs nullement en rapport avec le caractère de l'édifice. Au point de vue technique, le rivet y règne en maître. La forge ne s'y rencontre plus qu'à titre accessoire, notamment dans les tiges de feuillages et de roses, qui montent en torsades au centre des colonnes et que des vandales ont presque entièrement dépouillées.

C'est dans ces détails, où le ferronnier cherche à rivaliser avec la nature, que se réfugia le meilleur de la technique du marteau. Celle ci tomba de plus en plus bas jusqu'au jour où la fonte de fer la détrôna définitivement.

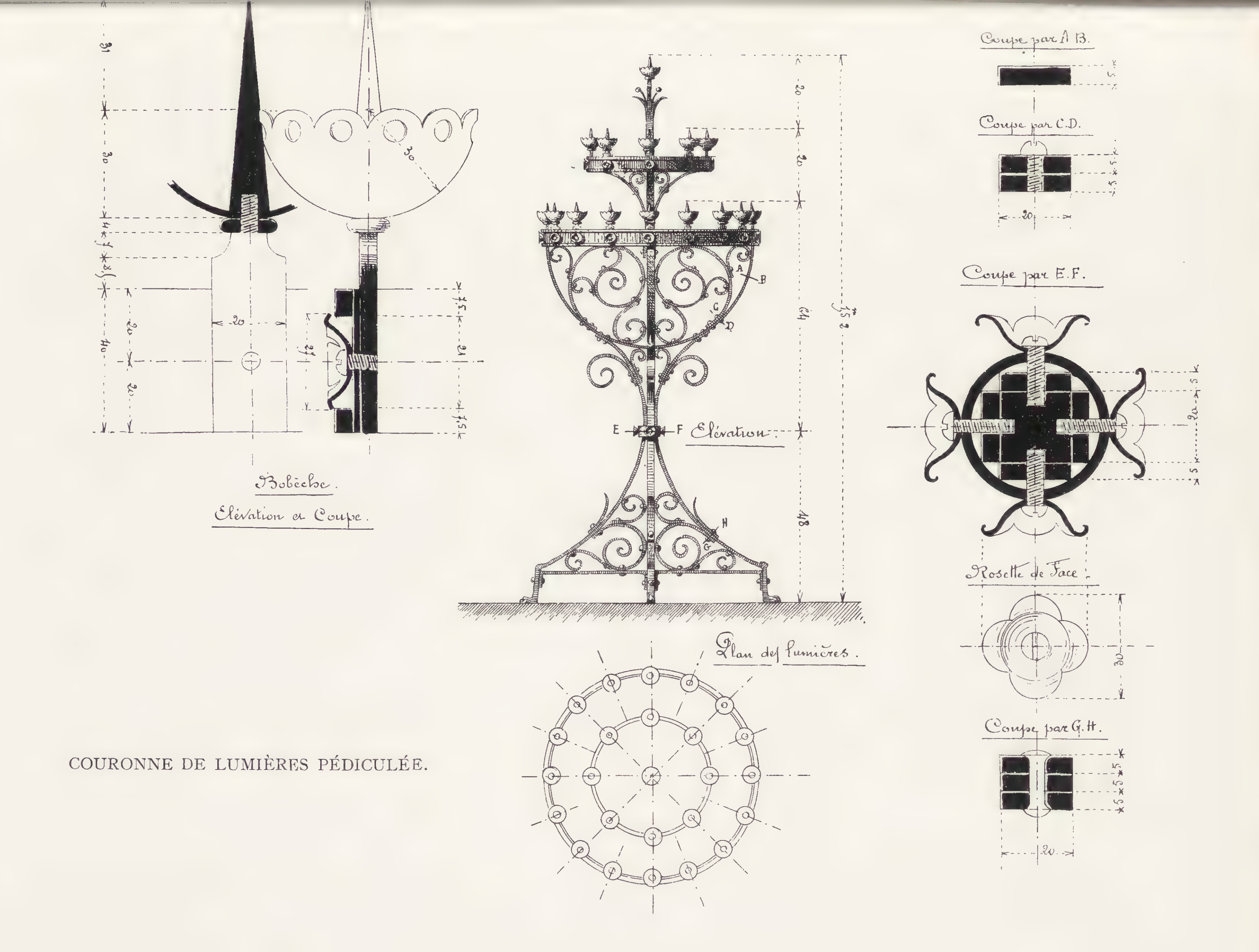
Il a fallu attendre la réaction moderne pour relever la forge. Et, sans doute, depuis trente ans, des progrès considérables ont été accomplis. Mais il faut reconnaître que la situation est loin d'être complètement rassurante ; elle dénote toujours un désordre ou mieux une absence de principes fort peu faite pour servir de base à une restauration stable du métier.

Que voyons-nous, en effet ?

Ce que nous appellerons des *fleuronniers,* qui s'appliquent avec amour à triompher des difficultés de la technique, à reproduire des fleurs, des animaux, à exécuter des ornements difficultueux de toute nature. Nous trouvons d'autre part des artisans, quelquefois doués de goût, mais dont l'attention est uniquement portée à la composition de beaux ensembles. La forge ne leur importe que secondairement. Le rivet et son déplorable successeur, le tire-fonds, se chargent mieux et plus économiquement qu'elle de construire leurs ouvrages. Ceux-ci, à vrai dire, ne sont plus que des œuvres d'agencement. Le ferronnier est en train de devenir un *monteur*.

C'est ce que nous montre l'offrandier ci-dessus :

Ses formes, assemblées à rivets et à tire-fonds, sont pour le moins aussi élégantes que celles de la couronne de Deux-Acren. Elles sont, mieux que dans celle-ci, appropriées aux moyens techniques utilisés. Peu




COURONNE DE LUMIÈRES PÉDICULÉE.

d'exemples feraient mieux voir que ce dessin comment le montage par rivets peut réaliser de belles compositions, mais aussi comment il prête dangereusement le flanc à la concurrence mécanique. Presque tous les éléments de cette pièce pourraient être le fruit de la machine. Le montage seul resterait le monopole de la main-d'œuvre.

Cette constatation ne renferme-t-elle pas la preuve que la ferronnerie sans la forge est le dernier stade de la décadence ?

Enfin, il est des forgerons d'art dans le vrai sens de ce mot : ceux qui comprennent que la forge seule peut sauver le métier, ceux dont la composition s'inspire du marteau et qui savent battre le fer avec expression.

Tandis que les premiers feront les détails, selon *l'art pour l'art*, comme on en trouve aux grillages du XVIII<sup>e</sup> siècle, que les seconds feront des œuvres dans le goût de l'offrandier ci-dessus, les troisièmes demeurent fidèles aux principes de la couronne pédiculée des Deux-Acren ou mieux du pied de cierge pascal décrit plus haut.

C'est avec plaisir que nous voyons, depuis le jour où son émulation éleva la grille du Petit Sablon [1], une école de ces ferronniers se former de plus en plus nombreuse. Parmi ses membres il faut placer MM. Blancquaert et Billen, dont nous avons présenté les œuvres en commençant. La comparaison des éléments de leurs travaux avec les ouvrages anciens et modernes que nous avons donnés ici en convaincra nos lecteurs. Ils n'auront pas oublié que M. Blancquaert est l'auteur de la croix en fer forgé que nous avons publiée autrefois [2] et qui, sous le rapport du sentiment du métier, est l'un des plus beaux ouvrages que nous connaissions.

EGÉE.

# SCULPTURES MONUMENTALES A BEERSEL.

## PAGE D'ALBUM.



ES notes font suite à celles que nous avons publiées précédemment [3]. Elles se rapportent à un croquis à vue, dont le tracé peu rigoureux mentionne un bénitier, des fonts baptismaux et une console portant une retombée de nervures, à l'église de Beersel.

Ces trois pièces, beaux spécimens de l'art de la taille des pierres au XVI<sup>e</sup> siècle, offrent bien la caractéristique du style brabançon dans les détails de cette époque.

I. Le *bénitier,* riche et puissant de galbe et de décor, est engagé dans la maçonnerie,

1. Cette grille fut construite sur les dessins de Beyaert par plusieurs forgerons bruxellois, brugeois, anversois. Elle restera un des plus remarquables exemples de ce qu'a pu créer la forge nationale au XIX<sup>e</sup> siècle, en s'inspirant des vrais principes de l'art et du métier : richesse, variété, puissance de la composition ; parfaite adaptation à l'usage, habileté de main-d'œuvre digne d'admiration.

2. Voir *Bulletin*, 5<sup>e</sup> année, 1905-1906, p. 216.

3. Voir plus haut p. 234.



Arch. Beyaert.

FRAGMENT DE LA GRILLE DU PETIT SABLON,
A BRUXELLES.

ainsi que le fait voir la vue de côté. Il est placé dans l'angle intérieur de la tour, à droite de la porte du tambour d'entrée. L'écu qui le décore est aux armes d'un seigneur de Beersel, de même que l'écu porté par les fonts baptismaux. Les croquis du bénitier en donnent la vue de face, la vue de côté, le plan, le profil ou coupe de la lèvre et, comme détail intéressant, une des recroix du quartier gironné de l'écu.

II. Les *fonts baptismaux*, d'un type très commun dans la région, se composent de trois pièces : le pied ou base, à allure svelte et dégagée; le fût, trapu, formant une parfaite liaison du pied avec la cuve ; cette dernière enfin, hémisphérique, dont le galbe est décomposé par plans successifs d'une valeur esthétique peu ordinaire.

En effet, la partie médiane de cette cuve est dominante par de grands plans, tandis que le dessus (lèvre) et le dessous (raccord avec le fût) se décomposent en plans de détails, dont la valeur est parfaitement en rapport avec leur fonction respective. Le plan est octogonal. Les profils de moulures, grâce à leur caractère énergique et vigoureux, fontde ces fonts un beau document d'art pratique.

Le croquis à vue de l'ensemble est accompagné d'un profil en coupe de chacun des trois membres, dessiné à l'échelle et coté en centimètres.

III. La *console* ou *cul-de-lampe* a sa réplique dans tous les angles de la tour, à la retombée de chacune des nervures de la voûte. Son ensemble est du même caractère que celui des deux objets précédents, bien que ses détails soient différents des leurs. Son corps principal, placé au point où il fait fonction de soutien, s'amortit insensiblement jusqu'à sa base, laquelle est terminée par une rose sculptée, sous la pointe. Sur la face principale, dans la direction de la diagonale du plan quadrilatère de la tour, est un écu dont la coupe suit l'inflexion en courbe rentrante du corps de la console. Le croquis perspectif de ce membre de construction est accompagné du plan en section au-dessus de la console et d'une coupe en profil de la nervure.

F. F.

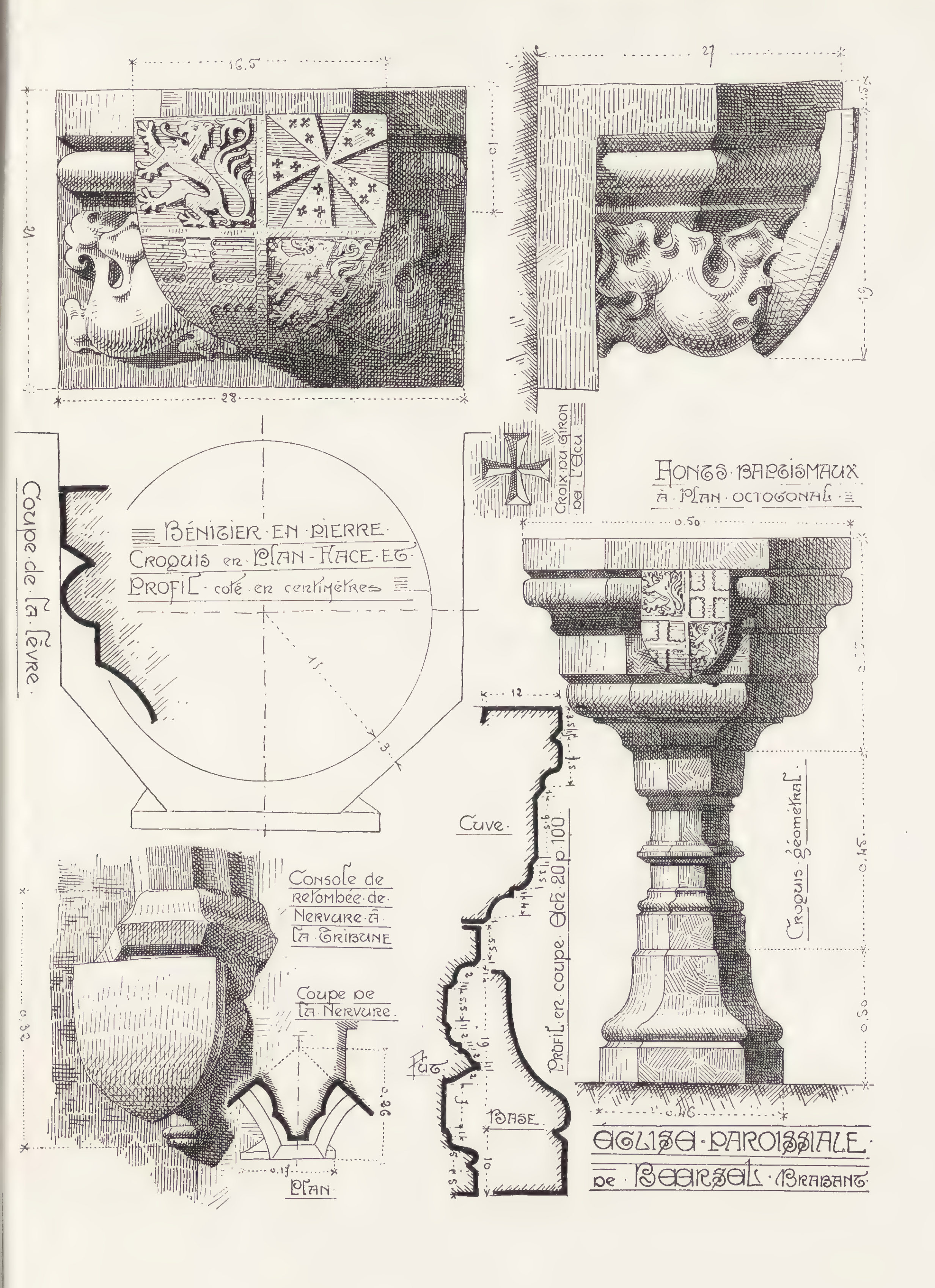
# VARIA.

RENAISSANCE. — DANS UN DES DERNIERS NUMÉROS DE LA *Tribune artistique*, un architecte brugeois, M. H. Hoste, publie des considérations qui viennent bien à l'appui de nos réflexions sur l'architecture néo-brugeoise [1].

M. Hoste exprime aussi l'opinion qu'il ne faut point envisager le style brugeois *d'une manière archéologique*. Il ne faut point faire fi des matériaux nouveaux, ni surtout des besoins nouveaux. Si l'architecture brugeoise se tient à l'écart de la vie moderne, malgré ses excellents principes elle se verra préférer l'art « du dernier cri ». C'est surtout à ce point de vue opportuniste, mais fort juste, qu'insiste M. Hoste, qui termine ainsi :

« Entretemps, le nouveau port, quoique non inauguré, a déjà attiré de nombreux navires nous amenant, d'outre-mer, voyageurs et marchandises. Une ère de prospérité s'annonce. Déjà des maisons de commerce étrangères ont

1. Voir *Bulletin*, p. 201



16.5
27
28
21
19
Croix du giron de l'Ecu
Fonts baptismaux à plan octogonal
0.50
Coupe de la lèvre
Bénitier en pierre
Croquis en plan-face et profil coté en centimètres
Cuve
Profil en coupe Ech. 20 p. 100
Croquis géométral
0.45
Console de retombée de Nervure à la Tribune
Coupe de la Nervure
Fût
Base
0.50
0.46
0.32
0.26
0.17
Plan
Eglise paroissiale de Beersel Brabant

établi des succursales ; bientôt s'ouvriront de nouveaux magasins ; les étals se feront plus grands et voudront attirer plus fort les regards du passant.

» Notre style brugeois que deviendra-t-il alors ? Pour construire les nouveaux quartiers, les architectes ont-ils une formule nettement brugeoise et moderne ? Je ne l'ignore pas, la même question se pose pour toute ville ayant un caractère local ; elle se pose toutefois avec plus d'actualité pour Bruges à cause de son avenir, avec plus d'anxiété à cause de sa beauté.

» La difficulté serait-elle donc si grande pour les architectes brugeois ? Eux qui, dès leur jeune âge, ont admiré la ligne brugeoise ne seraient-ils pas de taille à lutter contre la difficulté et à la vaincre ? Ils le seraient si les ordres romains n'avaient pas été le seul et stérile élément de leur éducation artistique. En dépit de nos réclamations, de nos plaintes, de nos prières, l'art brugeois reste banni de notre académie ; machinalement, il se voit copié dans de nombreuses constructions élevées sans souci de notre temps, de nos progrès. Quand sonnera l'heure glorieuse de la résurrection ? »

Bref, M. Hoste croit que la *Renaissance brugeoise* n'en est pas une ; que, du moins, elle ne durera pas. Nous avons été moins pessimiste. Nous croyons, au contraire, que si ses architectes veulent faire un effort, l'art brugeois sera sauvé. Le moment est, en effet, critique. Mais nous voulons voir, dans l'art brugeois, et nous avons dit pourquoi, plus de vigueur et de fond que dans d'autres « restitutions » archéologiques. Et, précisément, les architectes brugeois, ceux qui sont l'espoir de l'avenir, n'ont pas été formés à Bruges. C'est une des raisons qui doit permettre l'espérance. Car ce que M. Hoste dit de l'enseignement brugeois est bien exact. Cet enseignement est une anomalie en même temps qu'un anachronisme ; qu'il porte sur les formes antiques ou sur les formes locales, il est routinièrement académique.

L'architecture n'est pas seule à en souffrir. Bruges — et c'est ce qui contribue encore à faire d'elle une ville d'art — a la bonne fortune d'être demeurée une ville de métiers et possède nombre d'industries artistiques. Là travaillent notamment les dernières lignées des batteurs de cuivre flamands. Or, aucun de ces métiers n'a de formation d'art ; les brodeurs, par exemple, particulièrement nombreux, travaillent machinalement : ils n'ont pas idée du véritable but à poursuivre. Tout cela parce que la ville de Bruges n'a pas d'enseignement professionnel et artistique. Un pareil enseignement ferait sa fortune.

C'est une question que nous nous proposions de développer après avoir examiné la question architecturale. Nous y reviendrons donc bientôt.

E. G.





Musées royaux du Cinquantenaire.

L'EUCHARISTIE. TAPISSERIE DE BRUXELLES.
PREMIER TIERS DU XVI$^{e}$ SIÈCLE.

# LA TAPISSERIE DE HAUTE ET DE BASSE LISSE.

LA tapisserie d'art, vulgairement dite « Gobelin » du nom d'une des manufactures qui a développé en France cette industrie flamande[1], semble appelée à un regain d'activité tant par le goût des amateurs que par les louables efforts qui sont faits pour son relèvement.

L'exposition bruxelloise d'art ancien de 1905, les publications nombreuses du conservateur des Musées royaux, M. J. Destrée, les récentes acquisitions faites pour les collections publiques ont tiré de l'oubli et sauvé du dédain cette riche manifestation du sentiment décoratif de nos ancêtres.

En présence de l'infériorité patente des productions modernes, faut-il considérer la haute et la basse lisse comme irrémédiablement perdues au point de vue artistique ? Sont-elles sans avenir au point de vue commercial des débouchés ? L'art mobilier moderne n'est-il pas susceptible d'en tirer parti ? Peuvent-elles laisser indifférents les hommes d'œuvres qui patronnent l'industrie familiale et s'occupent du relèvement moral de l'ouvrier ?

A quelques-unes de ces questions une réponse pratique a été donnée : c'est la réouverture des ateliers d'Ingelmunster, c'est l'augmentation des petits ateliers de famille à Malines, c'est la plus grande activité des ateliers de retraiture à Bruxelles, c'est surtout la fondation d'une école professionnelle dirigée, à Héverlé, par M. le chanoine Thiéry.

Les lecteurs du *Bulletin des Métiers d'Art* ne sauraient demeurer étrangers à des tentatives qui correspondent si bien au but de notre publication. Il ne sera toutefois pas inutile d'étudier au préalable les conditions techniques de l'industrie.

C'est ce qu'une circonstance toute fortuite m'a conduit à faire.

❧❧

La Bourse du Travail de Malines institue, périodiquement, un concours pour les ouvriers de différents métiers. A cette occasion, on me demanda un dessin destiné à être proposé à l'émulation des tapissiers de basse lisse; le choix des couleurs devait être laissé à l'invention des concurrents.

Peu rassuré sur la valeur d'une composition conçue sans une connaissance approfondie des ressources techniques, je fis le tour des ateliers de famille qui, indépendamment de la manufacture Braquenié, représentent à Malines l'industrie de la basse lisse.

Cette visite me fit une impression d'autant plus déplorable, qu'à une ou deux exceptions près, tous ces anciens ouvriers de la manu-

1. N. D. L. R. De même que les Italiens appellent ces tapisseries *Arrazzi*, dénomination où, sans doute, il faut retrouver le nom d'Arras, le centre le plus ancien de cette industrie que l'on connaisse.

facture représentaient, comme le triomphe de leur art, le défaut capital de leur fabrication : l'exacte reproduction, en laine et en soie parfois mêlée de fils d'or, d'une peinture à l'huile servant de carton. Aussi se déclarèrent-ils incapables de travailler sur un modèle qui ne serait pas colorié.

Pour rester dans les conditions du programme, je ne pouvais leur donner qu'un dessin ombré à grandeur d'exécution.

Toutefois, je promis d'aider ceux qui feraient preuve de bonne volonté et, comme plusieurs de leurs enfants fréquentaient l'Académie de dessin, je proposai de développer leur instruction artistique dans le sens de leur métier.

Je commençai par étudier moi-même les nombreux ouvrages sur la matière ; mais, quand j'eus admiré leur forte documentation d'histoire et d'archéologie, je compris que les anciennes tapisseries du Musée du Cinquantenaire m'en apprendraient plus long.

J'eus cependant la satisfaction de constater, à la décharge des ouvriers malinois, que la décadence de la tapisserie n'était pas le fait de nos contemporains, mais que, dès le XVIII^e^ siècle, la manufacture des Gobelins avait complètement abandonné la tradition des hauts-lisseurs flamands pour se perdre, à la suite du surinspecteur Oudry (1736), dans la servile imitation de la peinture.

Comment une faute de goût aussi choquante a pu s'établir et perdurer dans une manufacture que sa situation privilégiée semblait devoir immuniser contre les aberrations du vulgaire, ce n'est pas le moment d'examiner ce phénomène. N'avons-nous pas vu d'ailleurs le vitrail émettre les mêmes prétentions ; ne voyons-nous pas encore le bois imiter les courbes que le fer seul peut se permettre, et la pierre taillée admettre aveuglément les formes que la terre glaise lui modèle ? Les erreurs « esthétiques » ne datent pas d'hier.

Il en est fatalement ainsi quand les auteurs de plans sacrifient les lois du décor à leur habileté, quand les artistes, qui prétendent guider une industrie d'art, croient s'abaisser en étudiant, par eux-mêmes, les ressources matérielles et le côté professionnel de ces industries. Alors, les praticiens s'évertuent à servir l'artiste ; les procédés mécaniques et la science du chimiste lui prêtent une aide dont il abuse si bien qu'aux yeux de l'artisan, le summum de l'art consiste à vaincre le plus de difficultés possible.

Pour tisser en laine les tableaux du peintre, la chimie est parvenue à fournir le tapissier d'une palette de quatorze mille tons ! Les anciens maîtres n'en possédaient que quelques centaines et se gardaient de les employer tous. Les règlements des corporations apportaient une conscience sévère à éliminer toutes les teintures dont la solidité ne paraissait pas éprouvée [1]. Cependant nul ne conteste la supériorité des tentures du moyen âge et de la première Renaissance, la richesse de leur coloris et leur valeur décorative.

A supposer, ce qui n'est pas, que, parmi le nombre prodigieux de teintes dont nous disposons aujourd'hui, la plupart puissent supporter l'épreuve des anciens règlements, on se représente l'embarras de l'artisan obligé

1. J. Destrée, *L'Industrie de la Tapisserie à Enghien*, 1900, p. 8, etc.

de choisir celles qui conviennent à son travail. Au cours de l'exécution, le choix de nuances se poursuivra, alors qu'une partie de la pièce est déjà enroulée. Je n'insiste pas sur la perte de temps causée par les hésitations et les reprises, mais on comprend sans peine que, malgré tout le soin apporté à l'ouvrage, il demeure exposé à des variations qui compromettent l'unité de l'œuvre et son aspect décoratif, d'autant plus que plusieurs ouvriers concourent simultanément à l'exécution d'une pièce de dimensions un peu grandes. Pour éviter ces dissonnances, les chefs d'atelier tiennent sévèrement la main à ce que la peinture soit copiée avec exactitude.

Ainsi, de plus en plus, se développe la manière du brin à brin, manière lente, fatigant la vue, manière qui fausse les conditions techniques du métier et correspond, au point de vue artistique, à l'exécution de tableaux en... timbres-poste.

⁂

Une tapisserie demande normalement l'intervention de trois personnalités. Un artiste compose le modèle au petit pied ; il fournit, de préférence, non pas un tableau, mais un dessin colorié dont les contours précis et les valeurs bien établies suffiront au cartonnier habile pour traduire, et non pas seulement agrandir, la composition du peintre. Le cartonnier devra être d'autant plus technicien que le peintre se sera montré plus ignorant du métier. Il arrive même que le cartonnier doive se montrer artiste dans le sens le plus élevé du mot. Ce fut le cas de maître Philippe, auteur de la *Descente de croix,* tapisserie de Bruxelles aux Musées royaux. L'éminent conservateur de ces musées, M. Joseph Destrée, dans l'étude qu'il consacre à ce maître, reproduit, en regard de la tapisserie, le tableau du Pérugin, *La Pieta,* dont le cartonnier s'est inspiré [1].

Des rapprochements de ce genre sont du plus haut intérêt pour la restauration des industries d'art. Mais on ne peut demander à tous les cartonniers de faire preuve d'autant de science et d'art que maître Philippe. Ce serait un idéal de confondre la personnalité du compositeur-peintre et celle du cartonnier.

Le carton est vigoureusement dessiné à grandeur sur papier fort et nuancé au lavis, avec un minimum de tons et une grande netteté, car il devra être parfaitement lisible entre les fils de la chaîne. Les indications techniques seront plus ou moins nombreuses d'après la compétence connue du tapissier.

S'il est habile, ce dernier suivra scrupuleusement le dessin ; mais il apportera son initiative expérimentée dans le choix des laines, le mélange des brins sur les fuseaux et le rendu des tons intermédiaires par le procédé d'exécution dit « des hachures ». Mais j'insisterai plus utilement sur le rôle important du tapissier après avoir décrit l'instrument de travail. Pour le moment, il suffit d'avoir montré comment les rôles des trois collaborateurs se pénètrent et justifient le terme d'industrie d'art appliqué à la tapisserie.

Or, pendant la période de décadence que nous voudrions voir finir, les choses ne se

1. *Maître Philippe, auteur de cartons de tapisseries,* Bruxelles, Vromant & Cº, 1907. Plusieurs clichés de cet ouvrage nous ont été obligeamment prêtés.



Florence, Galerie ancienne et moderne.

LE PÉRUGIN, LA PIETA.



Tapisserie de Bruxelles aux Musées royaux.

LA DESCENTE DE CROIX.

passent plus du tout comme je viens de le dire. La personnalité du cartonnier a été absorbée par le compositeur, qui livre une peinture à grandeur exécutée à l'huile sans aucun souci des nécessités techniques, qu'il ignore, et en faisant à l'ouvrier cette seule recommandation : Ne vous écartez pas du modèle !

Le tapissier n'est même plus un artisan ; tout l'art se réduit pour lui à retrouver, en laine et en soie, les innombrables pigments dont le peintre a recouvert sa toile. Tout l'art de la tapisserie, depuis la composition jusqu'à l'exécution, est faussé, avili. Avec plus de ressources, on fait moins bien qu'autrefois.

Est-ce-à-dire qu'il faille commencer par supprimer systématiquement toutes les teintes qui n'ont pas trouvé grâce aux yeux des anciens maîtres ou que les progrès de la chimie ont fait, depuis, découvrir ?

Faut-il désespérer de trouver des cartonniers modernes et des artistes qui consentent à partager leur tâche ?

C'est par l'école des anciens maîtres qu'il faudra faire débuter la restauration de la tapisserie d'art, mais ce serait une pensée réactionnaire et anti-artistique que de vouloir réduire le haut-lisseur à vivre du passé, à reproduire indéfiniment les modèles et les coloris qui ont échappé au vandalisme.

Si là devait se borner notre ambition, autant vaudrait ne se soucier que d'avoir un bon atelier de retraiture où passeraient successivement toutes les pièces que le défaut de soin et les vissicitudes auxquelles les exposent leur destination obligent à être restaurées, voire même complétées.

Une semblable institution est fort utile ; la barbarie de plusieurs générations à l'égard des tapisseries en a même fait une nécessité.

On m'a cité, à ce propos, l'atelier de retraiture de M^me^ Van Hove et un autre atelier de Schaerbeek, dirigé avec grande compétence par M. Lambrechts.

Il paraît que cette firme montera, à la prochaine exposition d'Amsterdam, une installation complète de restauration et qu'on y pourra admirer la remarquable perfection de son travail. M. Lambrechts fait aussi des copies anciennes en basse lisse.

Je n'ai pu personnellement constater le mérite de ces ouvrages ; mais j'ai vu le même travail exécuté par des artisans malinois et j'avoue qu'il était quasi impossible de discerner, des parties anciennes, celles qui ont été reprises et même complètement refaites et ajoutées.

L'épreuve du temps confirmera-t-elle toujours ce résultat ?

Cette question, pour intéressante qu'elle soit, m'éloignerait trop de mon sujet. Je me suis proposé d'étudier comment on fait et non comment on refait des tapisseries. Si ce dernier travail peut aider à la compréhension du premier, il en est cependant très différent, même au point de vue purement technique.

Je parlais tantôt du rôle du tapissier et de l'initiative qu'on lui laissait autrefois pour la réalisation du carton.

La peinture ne saurait rendre l'effet que produira le tissu, en vertu de ce principe que la tapisserie doit porter en elle-même sa lumière.

Contrairement à ce qui caractérise le vitrail que les rayons lumineux pénètrent,




DÉLIVRANCE D'ANDROMÈDE. TAPISSERIE DE BRUXELLES DU DÉBUT DU XVIe SIÈCLE.

la laine les absorbe et ne vibre pas par elle-même. Il faut des oppositions de couleurs et des combinaisons de tons pour lui faire donner la valeur et la richesse voulue par l'artiste.

La copie servile du modèle donne un aspect gris, terne, sans aucune vigueur. Or, déjà, les bonnes tapisseries redoutent un éclairage violent parce que les aspérités de la trame, la nature même du tissu causent une multitude de petites ombres qui atténuent la valeur des tons, comme le ferait un voile noir à large réseau. Mais voilà précisément que la bonne technique apporte un correctif, je dirai mieux, une heureuse compensation à l'inconvénient signalé : elle tire parti de ce qu'elle ne peut éviter.

Pour obliger la laine à vibrer sous la lumière, il faut restreindre les plans trop tranquilles, les surfaces trop unies qui manqueraient de rayonnement ; on doit multiplier les accents, accrocher des éclats. Et, comme l'excès de détails luttant entr'eux pourrait fatiguer l'œil, on répand sur ce jeu de facettes un artifice d'éclairage qui l'enveloppe d'harmonie. Cet artifice, c'est la lumière de tapisserie.

Supposons, par exemple, qu'un peintre ait à rendre une draperie bleue. Il étendra de cette couleur un ton local, renforcé dans les ombres, éclairci dans les lumières. Il fera vibrer celles-ci, approfondira celles-là par des teintes juxtaposées, des glacis ou des frottis.

Je ne parle pas des demi-tons compliqués de reflets dont la virtuosité de son pinceau enrichira son œuvre.

Le lisseur ancien, ayant à reproduire la même draperie bleue, réservait aux ombres le ton local ; le ton foncé rehaussait les ombres portées et déterminait le relief. Pour la lumière, on recourait au blanc et

le ton intermédiaire résultait de la fusion en hachures des deux couleurs.

C'est ainsi encore que les verdures claires sont rendues en tapisserie par un jaune intense opposé au bleu sombre des ombres vigoureuses. La gamme chante d'un ton plus haut que pour la peinture. Du jaune éclaire les draperies rouges, tandis que les chairs acquièrent, par opposition, un modelé délicat par l'emploi de teintes moins tranchées, mais toujours peu nombreuses.

Une même préoccupation fait détacher la composition sur le ciel très sobrement traité quand l'artiste n'a point préféré, avec raison, éviter tout ce qui pourrait rappeler le trompe-l'œil cher aux mauvais décorateurs.

Ces considérations suffiront à faire saisir combien le carton et la tapisserie elle-même doivent différer de la peinture qui a pu leur servir de modèle au petit pied.

❧❧

Qu'on me permette maintenant d'envisager le coté matériel de l'exécution.

Je rappellerai tout d'abord qu'entre la haute et la basse lisse il n'y a guère de distinction appréciable quant au produit manufacturé. On nomme basse lisse le métier à tisser dont la chaîne est disposée horizontalement ; celle-ci est verticale dans le métier de haute lisse. L'une et l'autre méthode offrent des avantages et des inconvénients. La première invoque, avec raison, des arguments d'ordre économique ; la seconde lui oppose des considérations d'hygiène également bien fondées. Nous verrons plus tard ce qu'il faut penser de cette polémique.

Quel qu'il soit, la métier comprend essentiellement une chaîne avec des lisses et une trame avec des fuseaux ou broches.

LA CHAINE. On dénomme ainsi une série de fils parallèles de chanvre, de laine ou de coton, dont la grosseur est en raison de la finesse du modèle et l'écartement régulier d'un peu plus de la grosseur. Cette chaîne correspond généralement à la plus grande dimension du tapis, elle est tendue sur deux arbres ou rouleaux écartés de $1^{m}50$ environ par un bâti extérieur en bois ou en fer horizontal ou vertical comme nous l'avons vu.

Quand le lisseur aura exécuté une partie de son travail, il l'enroulera sur l'arbre inférieur tandis qu'une égale mesure de la chaîne se déroule d'autre part. Ainsi, les mains de l'ouvrier se trouvent toujours à portée de la partie en confection.

La chaîne une fois tendue par des procédés dynamiques élémentaires, on y attache les lisses à environ deux tiers de la hauteur.

LES LISSES (on écrit aussi *lices)* sont ces pièces du métier qui font ouvrir la chaîne pour y introduire la trame. Chaque fil pair de la chaîne est pris entre les œillets formés par des ficelles rattachées en groupe les unes au-dessus les autres sous la chaîne, à des lattes de bois. Il en est de même à quelques centimètres plus haut pour les fils impairs. Les groupes supérieurs sont réunis par une latte qui maintient leur écartement et suspendus à un point fixe ; les groupes inférieurs correspondent à deux pédales qui, alternativement abaissées, abaissent un fil sur deux et les écartent assez pour introduire la broche armée de laine et la




Musées royaux du Cinquantenaire

ÉPISODE DE L'INVENTION
DE LA SAINTE CROIX.



Collection de Mgr le duc d'Arenberg.

MARTYRE DE SAINT LAURENT. ANTEPENDIUM.
PREMIER TIERS DU XVI[e] SIÈCLE.

retirer avant qu'un second coup de pédale vienne former les points sur la distance parcourue.

Dans la basse lisse, cette manœuvre est des plus simples et laisse à l'ouvrier la libre disposition de ses deux mains pour manier les broches et les peignes de fer et de bois au moyen desquels il serre la trame.

A la Manufacture des Gobelins, la mise en mouvement des lisses se fait de la main gauche.

Je n'ai pas encore eu l'occasion d'examiner les derniers perfectionnements apportés au métier de haute lisse par M. le chanoine Thiery.

L'école professionnelle d'Héverlé a été récemment dotée de ces appareils, qui suppriment le grave inconvénient que je viens de signaler.

Je continue ma description en m'attachant surtout aux métiers de basse lisse, que j'ai pu mieux étudier jusqu'ici.

Les appareils, en usage dans la manufacture Braquenié et chez les anciens ouvriers de cette maison établis pour leur compte à Malines, sont horizontaux et fixes. Or, la tapisserie s'exécutant à l'envers, le carton fixé sous la chaîne, on conçoit la difficulté de surveillance artistique du travail.

J'ai vu, chez un artisan libre, M. De Wit, un métier à bascule qui obvie à ce défaut très grave.

La basse lisse présente cependant un inconvénient plus sérieux, puisqu'il est d'ordre hygiénique. C'est celui que formule M. Joseph Destrée dans son intéressante étude sur la *Restauration de l'industrie de la tapisserie en Belgique*.

J'ai moi-même été frappé de la justesse de cette objection et le fait que les ateliers

de Malines n'emploient presque plus d'ouvrières, si ce n'est pour la retraiture, confirme cette opinion.

L'artisan penché sur le métier aspire la poussière des laines et sa poitrine est comprimée par le rouleau inférieur malgré le coussin qu'il interpose.

Quelle que soit, à d'autres points de vue, l'infériorité de la haute lisse, cet inconvénient est capital et je m'étonne qu'on n'ait pas cherché plus tôt à l'éviter.

Il en est de ceci comme de beaucoup d'autres choses : la routine a fait oublier le souci d'amélioration. M. De Wit avait fait basculer son métier dans le but de montrer le travail en cours aux visiteurs d'une exposition : il en éprouva aussitôt les avantages techniques. De même l'objection de M. Destrée m'a conduit à étudier le problème que les intéressés ne s'inquiétaient pas de résoudre.

La bonne position pour l'ouvrier au travail n'est pas d'être assis, plié en deux sur son ouvrage. La banquette doit être plus élevée qu'un siège ordinaire, mais appropriée à la taille afin d'agir sans effort sur les pédales par le poids du corps. Il redressera naturellement le buste au lieu de l'appuyer contre le rouleau inférieur. Mais alors son rayon visuel ne sera plus en angle convenable avec le carton.

Eh bien, pourquoi ne pas incliner le métier comme le pupitre du scribe ? Les bras garderont le point d'appui qui fait défaut dans la haute lisse et les broches au repos tiendront encore suffisamment sur la chaîne pour ne pas obliger à nouer de la laine à chaque changement de ton, perte de temps considérable que l'on reproche encore à la haute lisse.

Mais, pour un artisan qui modifie en ce moment même son instrument de travail d'après mes indications, combien continueront à s'abîmer la santé parce qu'ils l'ont toujours fait !

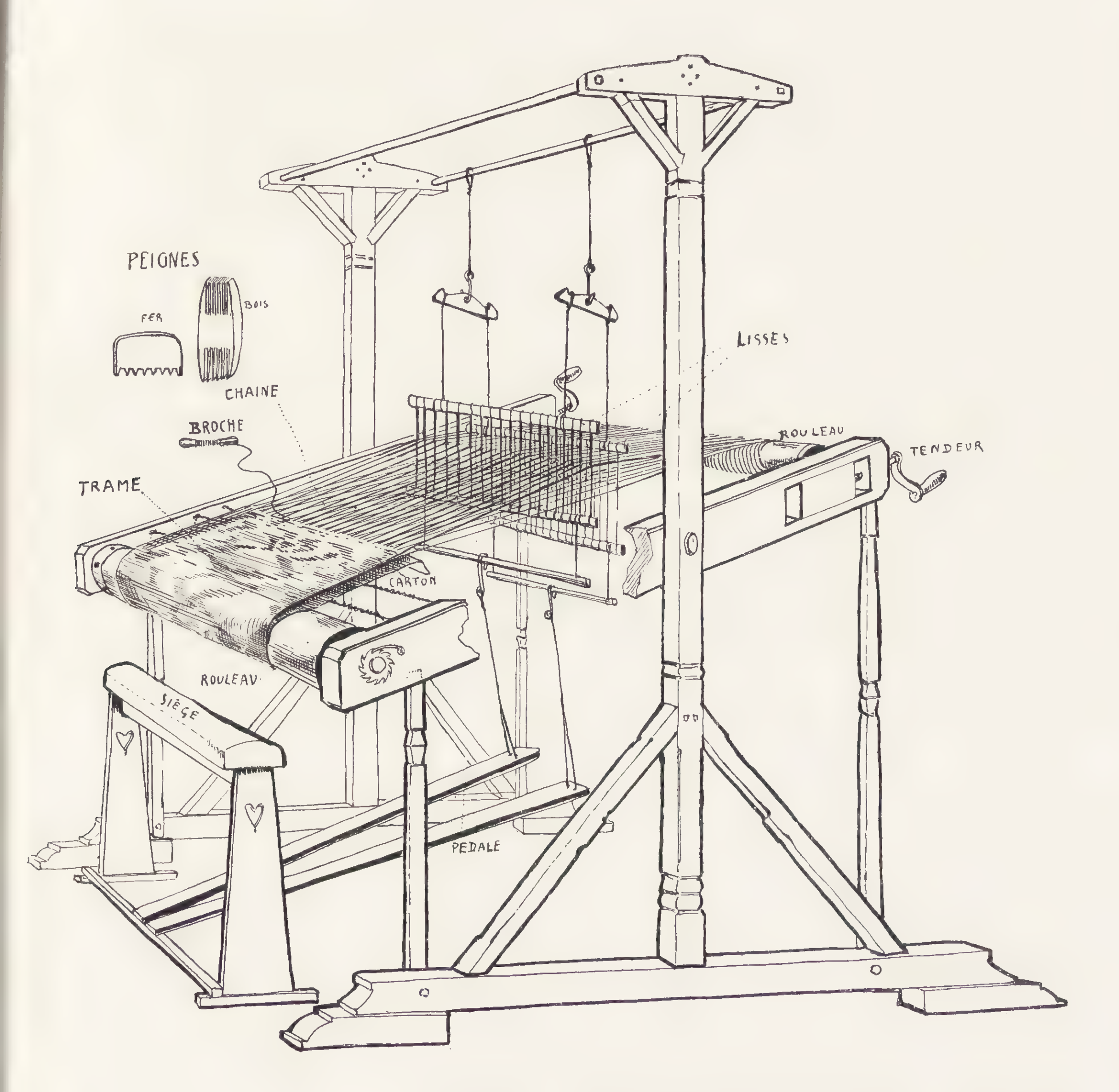
Il en est d'ailleurs de même pour la technique du métier.

Les lisseurs malinois se plaignent de la fatigue des yeux, causée par l'extrême finesse du travail. Or, les belles tapisseries des XV^e^ et XVI^e^ siècles sont beaucoup plus larges d'exécution et partant moins fatigantes pour la vue que la déplorable méthode moderne du brin à brin. Plus artistique, plus rapide, donc plus économique, moins fatigante et cependant presque abandonnée par suite du mauvais goût, qui confond la finesse avec la beauté.

Il suffit pour s'en convaincre de suivre la fabrication de la trame.

LA TRAME est faite de laines, de soies parfois mêlées de fils de métal. Les meilleures tapisseries sont de laine à l'exclusion d'autres matières, mais le désir exagéré de richesse ou la difficulté d'atteindre à l'intensité du ton demandé par l'artiste ont fait mêler la soie aux fils de laine.

Bobinée sur des bâtonnets, la trame est passée dans la chaîne, comme nous l'avons vu plus haut. Chaque bâtonnet représente une teinte; mais cette teinte est composée parfois du mélange de brins de couleurs et de matières différentes. Seuls les tons francs résistent au temps : le tapissier doit proscrire de ses broches les couleurs caressantes avec lesquelles s'obtiennent les modelés rappelant ceux de la peinture.




SCHEMA D'UN MÉTIER A TAPISSERIE DE BASSE LISSE.

Dans ce croquis d'un métier de basse lisse perfectionné, les proportions ont été volontairement faussées pour plus de clarté. C'est ainsi qu'un seul jeu de lisses agrandies occupe la largeur du métier; en réalité, il y a plusieurs jeux juxtaposés, qui correspondent chacun à une section de chaîne d'environ 40 centimètres. Ensuite, l'inclinaison du métier doit être plus forte. On a également supprimé les détails de construction qui ne sont pas essentiels à la compréhension du mécanisme.

On reproduit le carton en traçant, si je puis m'exprimer ainsi, une série de lignes perpendiculaires à la chaîne, de couleurs variées et de longueurs convenables.

On voit, dès lors, que la rapidité du travail sera en raison de la plus grande longueur des lignes et du moins grand nombre de teintes à employer presque simultanément. Cette considération suffirait pour condamner le brin à brin résultant des tons indéfiniment dégradés d'un carton quelconque.

Mais regardons de plus près. Chaque trait de trame commence et finit à un fil de la chaîne qui en détermine la longueur.

Supposons, pour la facilité de compréhension, qu'il s'agisse de reproduire un damier de deux couleurs : toutes les cases superposées s'arrêteront donc au même fil et la série voisine commencera au fil suivant. Entre ces deux fils, le travail laissera une fente qu'il faudra plus tard repriser à l'aiguille, d'où supplément de travail.

Représentons-nous maintenant le même dessin disposé en losange. Il n'y a plus de surface arrêtée aux mêmes fils de la chaîne : la tapisserie n'aura plus besoin de reprises.

Il faut donc éviter qu'un ton s'arrête trop longtemps le long du même fil. Pratiquement, il faut, autant que possible, faire se pénétrer les lignes de couleurs voisines. Or, telle est précisément la technique ancienne des hachures perpendiculaires à la chaîne qui, par leur mélange, produisent la demi-teinte et qui, nous l'avons vu, correspondent parfaitement à la manière dont les laines se comportent vis-à-vis de la lumière.

Je ne puis mieux conclure qu'en citant encore une réflexion du conservateur du Musée du Cinquantenaire :

« Dans le dictionnaire français de Bescherelle, dit-il, au mot *Gobelin,* on définit cet art : l'art d'imiter, avec la laine, les moindres délicatesses du pinceau. » Ce n'est évidemment que la seconde manière qui est définie ainsi ; la manière flamande ou de la fondation des Gobelins devrait être définie : « l'art de faire, au pinceau, des cartons dont les sujets, la perspective, les tons et les oppositions conviennent à l'industrie de la laine. »

Toute l'histoire de la décadence de la tapisserie est la preuve de cette vérité. Pour refaire, de cette industrie, une branche vivante de l'art appliqué, il est indispensable de former des cartonniers techniciens et artistes. Et j'ajouterai que cet art n'est point si difficile à apprendre puisque, en six mois, j'ai amené la jeune fille du tapissier De Wit, sachant convenablement le dessin, à produire des cartons de coussins qu'elle exécute elle-même avec beaucoup plus de facilité qu'autrefois.

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.



# FERRONNERIES A L'ÉGLISE DE DROOGENBOSCH.

## PAGE D'ALBUM



L'ÉGLISE paroissiale de Droogenbosch, située au milieu d'un des plus beaux sites des environs de Bruxelles, remonte au XIII$^e$ siècle; dans ces dernières années, elle a subi une importante restauration.

Nous avons recueilli, parmi les nombreuses pièces d'art ancien du plus haut intérêt archéologique et professionnel qui sont sa propriété, les croquis portés sur la page ci-contre : 1° une croix, en fer forgé, placée sur la toiture, au chevet du chœur ; 2° une porte, en fer forgé, que l'on prétend originaire de l'église de Forest, et qui ferme le tabernacle, engagé dans l'épaisseur du mur du chœur, près de l'autel. Ces deux pièces, très intéressantes par leur caractère, ne le sont pas moins par leur métier.



La CROIX, construite en fer carré vu d'angle, est, malgré son âge, dans un très bon état de conservation ; sa décoration est analogue à celle de bien d'autres croix de la même région. Ses proportions d'ensemble en font un morceau original par le rayonnement des bras, de longueur égale, autour du centre bien dégagé et mis en valeur par des redents additionnés aux fers de construction. Chacun des bras est terminé par une fleur de lis d'un type très commun en Brabant. L'analyse de cette terminaison donne un renflement, prolongement de la tige, qui forme la pointe centrale de la fleur ; les pétales latéraux sont soudés à une âme renflée de la tige en une petite rainure qui maintient chacun d'eux solidement en place.

Une croix appartenant à une collection particulière, et dont l'origine est brabançonne et qui est du même âge que celle de Droogenbosch, offre exactement la même particularité de technique pour la disposition des fleurs de lis terminales. Par suite de la disparition des pétales, la tige centrale étant seule conservée, le mode de construction est très apparent sur cette dernière. Le croquis (p. 368) donne une coupe sur le point de soudure, à la réunion des pétales, et fait voir les rainures pratiquées pour l'assujettissement des quatre pétales, en rayonnement.

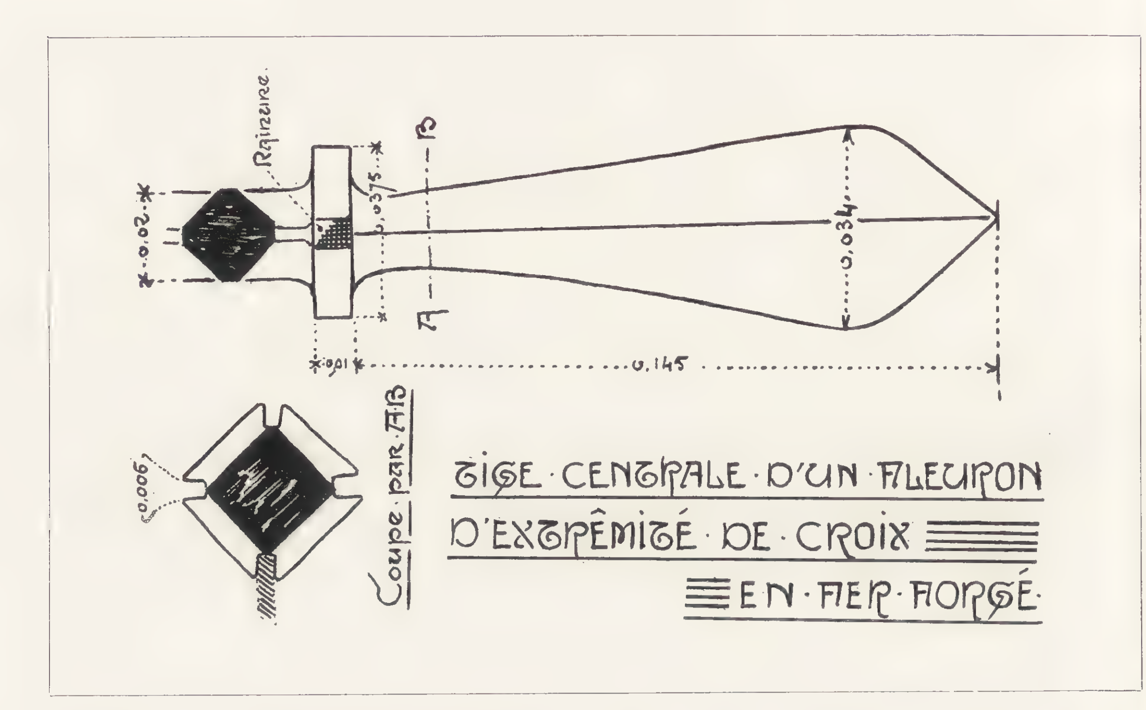
Le pied de la croix, fixé au poinçon de la ferme de la toiture, est revêtu extérieurement d'une feuille de plomb, sous un renflement sphérique qui fait corps avec la tige.

Le croquis donne une vue d'ensemble, puis la coupe de deux des fers vus d'angle ; le tout coté en centimètres.

❧❧

La PORTE DU TABERNACLE est des plus curieuses.

Sur une tôle de 0$^m$002 sont rivées des bandes de 0$^m$003 d'épaisseur qui se super-

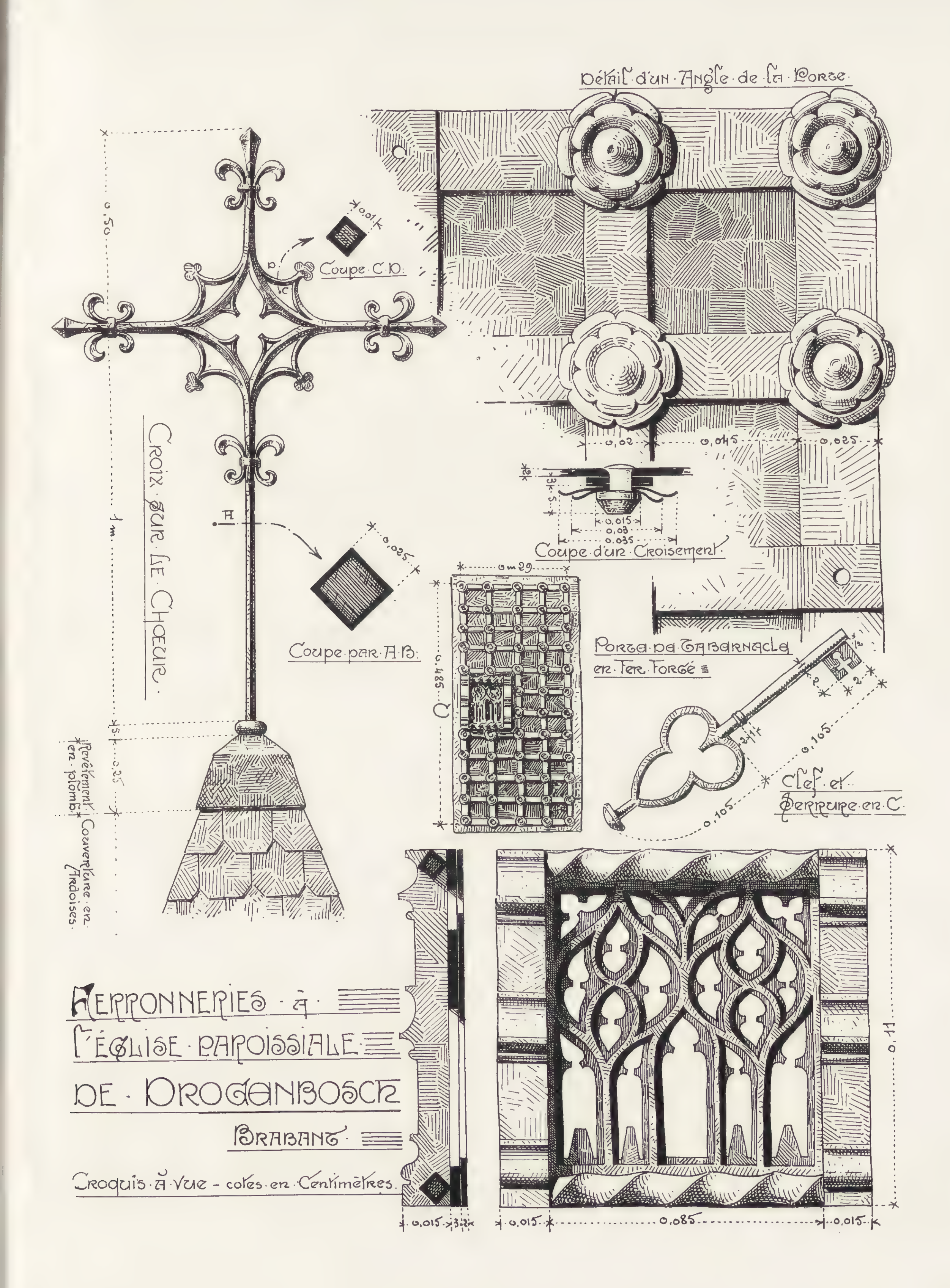



posent et se croisent à angle droit. A chaque croisement, une rosette double, d'environ 0m001 d'épaisseur, accompagne la rivure, ainsi que le renseigne la coupe en détail. Par sa nervosité et sa répétition, elle constitue une décoration simple qu'une polychromie, entendue avec tact, délicatesse et franchise, met en valeur par l'or, le rouge vif et le bleu neutralisé.

La SERRURE de cette porte est un bon spécimen de forge décorative, bien qu'elle porte l'empreinte du maniérisme de l'époque (fin du XVe siècle commencement du XVIe), à laquelle elle appartient. Le fenestrage flammé qui forme le jeu de fond est donné par deux tôles découpées et superposées. Les bords sont limités et maintenus par deux contreforts verticaux et par deux traverses horizontales en fer carré tordu. Le croquis donne la vue de face d'ensemble et une coupe verticale sur l'axe de milieu.

La CLEF de cette serrure est originale de forme; elle est aussi élégante que rationnelle. L'effort de pression nécessaire pour le fonctionnement du mécanisme compliqué de la serrure, établit la raison d'être de l'ampleur considérable donnée à l'anneau; en même temps, le peu de profondeur de la boîte occasionne la taille minuscule du panneton. L'un et l'autre ne sont certainement pas dans les proportions ordinaires des membres de la clef courante. Leur fonction et ses particularités a imposé cette conformation et cette taille spéciale.

De nos jours, où la routine a souvent le pas sur la raison, ce rapport de la forme avec la fonction est trop souvent méconnu, qu'il s'agisse d'une clef ou de n'importe quel autre objet, pour que nous ne notions pas, en passant, cet exemple. F. F.




# Ferronneries à l'Église paroissiale de Droogenbosch

Brabant

Croquis à vue – cotes en Centimètres.

# LE STYLE " JÉSUITE ,, EN BELGIQUE.



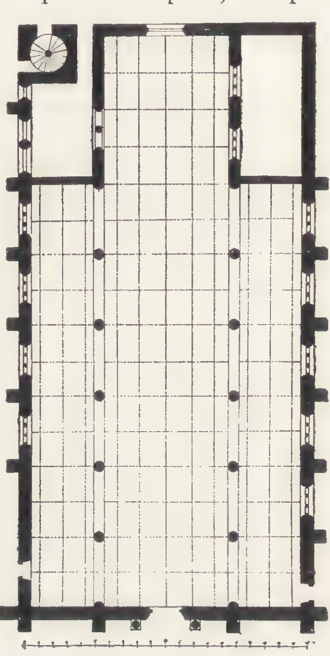
LE P. Braun, S. J., déjà favorablement connu par d'autres ouvrages archéologiques, vient d'écrire sur ce sujet un livre qui m'a paru mériter plus qu'une simple notice bibliographique, à cause de l'intérêt que présente la question et de la façon remarquable dont elle est traitée [1].

A parcourir l'ouvrage, on s'étonne que cette matière n'ait pas tenté plus tôt l'un de nos archéologues [2]; la période de transition entre le gothique et la Renaissance étant l'une des plus curieuses de notre histoire artistique [3].

Mais il fallait un Jésuite pour entreprendre ce travail : lui seul pouvait, avait toute facilité de rechercher dans les archives des divers collèges les renseignements historiques et documentaires concernant les églises de la Compagnie et leurs architectes. Ces recherches étaient d'autant plus nécessaires que plusieurs de ces monuments, et non des moindres, ont entièrement disparu aujourd'hui.

Le P. Braun s'est acquitté de cette tâche avec une science et une conscience dignes de tout éloge. On peut dire, sans crainte de démenti, que, pour l'ensemble comme pour beaucoup de détails, son travail est complet et définitif.

Sa méthode est la seule bonne : il analyse successivement tous les édifices religieux construits par les Jésuites, tant ceux qui subsistent que ceux qui ont disparu, ou qui furent simplement projetés. Il en reconstitue critiquement la forme originale; il place chacun dans son milieu historique, donnant des notices intéressantes sur l'arrivée et le développement de l'ordre dans les diverses localités, sur la construction et l'histoire ultérieure des églises en question, sur leurs architectes et sur les influences dont elles relèvent.



TOURNAI. ANCIENNE ÉGLISE DU COLLÈGE.

Ce n'est que, une fois ce travail accompli, qu'il se permet d'énoncer des conclusions. Une table alphabétique des noms propres et un grand nombre de gravures facilitent l'in-

[1] JOSEPH BRAUN, S. J., *Die Belgischen Jesuitenkirchen*. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance, Freiburg-in Breisgau, Herder, 1907, 5 fr., 1 vol. in-8° de 218 p., 73 illustrations.

[2] L. SERBAT, dans le *Bulletin monumental*, 1903, n'a traité que des églises gothiques des Jésuites.

[3] A vrai dire il n'y a pas, en Belgique, dans l'art religieux, de style Renaissance. La transition se fait donc bien plutôt entre le gothique et le baroque.


TOURNAI. ANCIENNE ÉGLISE DU COLLÈGE.

telligence des analyses et la recherche des rapprochements.

Les conclusions du P. Braun ne manqueront pas d'être une révélation pour bien des lecteurs qui n'ont, sur notre architecture du XVII[e] siècle et en particulier sur l'activité artistique de la Compagnie de Jésus, que des notions vagues et vieillies.

Combien en sont encore à croire, d'après Schoy [1], Gurlitt [2] et beaucoup d'autres auteurs, que les Jésuites belges furent les grands protagonistes du style baroque, dont ils se seraient servi comme d'un emblème de « romanisme » et d'orthodoxie dans la lutte contre l'hérésie ?

D'après Schoy, par exemple, « l'esthétique de l'architecture loyolite est, par excellence, celle du religieux d'abnégation résignée — *perinde ac cadaver* — auquel il n'est plus permis de fixer la beauté idéale qu'à travers le prisme de l'esprit particulier de la Société ». « La rapide extension de l'ordre aux Pays-Bas amena des changements décisifs dans l'aspect et le style de notre architecture, par la construction simultanée d'un grand nombre d'églises, plus ou moins tracées d'après le modèle du Grand Gesù de Rome. » Le style jésuite serait donc essentiellement du baroque romain et le baroque belge essentiellement jésuite.

Rien n'est plus faux ; et le livre du Père Braun le démontre à l'évidence. Au contraire, les Jésuites furent en Belgique parmi les derniers fidèles à la tradition nationale [3] ; ils construisirent un grand nombre d'églises d'un pur style gothique, et cela jusqu'en plein XVII[e] siècle. Ils ne se décidèrent à pratiquer le style baroque que sous l'influence de certains de leurs Pères, imbus des idées nouvelles et surtout sous la pression générale due à Rubens et à son école. Il ressort aussi clairement de l'ouvrage du P. Braun que le « baroque » des Jésuites n'est rien moins qu'une décoction du Grand Gésù, mais qu'il

[1] *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture aux Pays-Bas,* Bruxelles, 1879.

[2] *Geschichte des Barockstils in Belgien, Holland Frankreich u. England,* Stuttgart, 1888.

[3] Ils ne furent pas *les* derniers, comme semble le dire le P. Braun. Il subsiste, dans nos campagnes, bien des églises ou parties d'églises qui semblent, à première vue, du XVI[e] siècle, mais qui sont dûment datées de 1700 et d'en deçà.

dérive bien plutôt de l'influence des autres églises élevées en Belgique à la même époque. Il y a donc des « églises jésuites » mais aucun « style jésuite ».

L'histoire de ces églises est des plus intéressantes.

L'auteur les divise en deux groupes : celles qui relèvent du style gothique et celles qui se rattachent à l'art nouveau.

Parmi les premières il en est quelques-unes qui sont encore d'un gothique sans mélange, d'autres où l'on remarque certains détails influencés par la Renaissance et qui forment comme une classe de transition vers celles où l'ancienne forme nationale est entièrement travestie par l'influence méridionale.

GAND. ÉGLISE DES JÉSUITES.

L'activité artistique des Jésuites ne commence pas avant l'an 1600; la seule construction importante antérieure, en baroque romain celle-là, fut l'église du collège de Douai [1] (vers 1590). Une seule église, celle de Lierre, est postérieure à la fin du XVII[e] siècle.

Les églises gothiques, sauf de rares exceptions, sont toutes l'œuvre de deux architectes appartenant à la Compagnie même; les Frères Hoeimaker et du Blocq.

Le premier, un Tournaisien, naquit en 1559 et mourut en 1626. Il édifia les églises de Tournai (1604), Valenciennes (1607), Lille (1610), Mons (1617), Gand (1619) et Ypres (1625)[2].

Il ne fut pas un grand remueur d'idées ou de formes, mais il dota les Jésuites belges de la forme d'église qui demeura classique parmi eux et qui renferme les seules particularités du programme J.suite : un plan d'église pratique, simple et peu coûteuse, permettant de placer un maximum de fidèles dans un espace restreint et de faire voir à tous la chaire et l'autel.

A cet effet, il adopta la forme à trois nefs ; présentant, soit la coupe d'une basilique, soit celle d'une *Hallenkirche,* sans transept, aux colonnes de faible diamètre, au chœur petit, plat ou polygonal. Le jubé se trouve constamment au fond de l'église — c'est une innovation en notre pays — et le clocher, très peu important, se place à côté du sanctuaire.

Pour le reste, ses églises dépendent entièrement du style en usage en Flandre à l'époque précédente; aussi la plupart ont-elles l'aspect des églises maritimes à trois nefs, couvertes chacune d'une toiture à double pente et à façade formée de trois pignons juxtaposés. Les lambris en bardeaux

[1] Il importe de remarquer que, sous le nom de « Belgique », l'auteur comprend les deux provinces de l'ordre qui se partageaient le territoire des anciens Pays-Bas : la Flandro-Belgica et la Gallo-Belgica.

[2] Les dates données indiquent l'achèvement des églises.

s'y trouvent plus souvent que les voûtes en pierre et la décoration est d'une grande sobriété : les moulures et profils ont peu de caractère et les réseaux des fenêtres sont maigres et banaux; on se trouve en plein dans la décadence des formes.

Parmi toutes les églises de Hoeimaker, deux seulement subsistent : celles de Tournai et de Valenciennes. Encore cette dernière a-t-elle subi des transformations importantes.

Le second architecte Jésuite, le Père du Blocq de Mons (1583-1656), eut incontestablement plus de talent que son prédécesseur : il est plus varié et plus original, et tout en demeurant gothique, il n'est pas sans puiser certaines formes décoratives aux sources nouvelles de la Renaissance.

Il apporte à ses constructions plus de liberté et de richesse. Tout en suivant presque toujours le plan de Hoeimaker, il y adjoint quelquefois un transept (Luxembourg), des chapelles sur les côtés (Saint-Omer) ou autour du chevet (Arras) et presque toujours il couvre ses églises de riches voûtes à réseaux.

On lui doit entre autres : l'église du noviciat de Tournai (1611), celles d'Arras (1617), Luxembourg (1621), Maubeuge (1624), Saint-Omer (1630), enfin beaucoup de plans d'édifices non exécutés.

En dehors de ces deux groupes, il existe deux ou trois églises qui furent érigées par d'autres architectes, étrangers à la Compagnie. Citons seulement la belle église Saint-Michel à Courtrai (1611), œuvre de Jan Persyn. Elle est assez connue ; son plan se rapproche très étroitement de ceux de Hoeimaker.

Les Jésuites ont donc construit sur notre sol treize églises gothiques importantes. Ils en ont projeté plusieurs autres que les circonstances n'ont pas permis d'exécuter.

⁂

Mais les églises de style baroque ne sont pas en nombre moindre, et elles sont bien plus riches et plus importantes.

L'auteur les divise aussi en plusieurs groupes :

1° L'église de Douai (1591), unique en son genre, appartenant au baroque italien et érigée d'après des plans venus de Rome ;

2° Les églises de forme basilicale, à deux



LUXEMBOURG. ANCIENNE ÉGLISE DES JÉSUITES.



SAINT-OMER. ANCIENNE ÉGLISE DES JÉSUITES.

rangées de lumières : Bruxelles (1620), démolie; Bruges, *Sainte-Walbruge* (1641) ; Namur, *Saint-Loup* (1645); Louvain, *Saint-Michel* (1666); Liége, (1700) démolie ;

3° Les « Hallenkirchen » à trois nefs de hauteur égale : Anvers, *Saint-Charles* (1621); Ypres, (1644) démolie ; Malines, *Saint-Pierre* (1674) ; Cambrai, *chapelle du Séminaire* (1692) ;

4° Les églises à une seule nef, dont les principales sont celles de Maastricht (1614), d'Alost (1624), de Lierre (1754) et d'Aire (1687).

Avant de se livrer à la description de chacune d'elles, l'auteur retrace brièvement la vie des architectes « baroques » de la Compagnie.

Le principal en est, sans contredit, le Frère *Pierre Huyssens,* né à Bruges en 1577 et qui mourut en 1637. Il étudia pendant un an l'architecture en Italie, sur l'ordre même de l'Infante Isabelle. Ses principaux ouvrages sont les églises d'Anvers, Maastricht, Bruges, Namur, ainsi que l'église Notre-Dame à Gand, ancienne église de l'abbaye de Saint-Pierre (1633). C'est incontestablement l'un des plus grands maîtres de l'architecture au XVII[e] siècle. C'est aussi le seul architecte « professionnel » de l'ordre. Les Pères *Aguilon* de Bruxelles et *Hesius* d'Anvers furent plutôt des amateurs, doués, du reste, d'un réel talent. Il suffit de s'en référer à l'œuvre principale du dernier : Saint-Michel à Louvain.

Comme je l'ai déjà insinué plus haut, les églises baroques des Jésuites ne se distinguent guère de leurs églises gothiques en ce qui concerne la construction. On y retrouve intact le plan des premières : trois nefs à colonnes : chœur polygonal, voûtes à nervures, contreforts, arcs-boutants, clocher latéral, etc. Seulement chacun de ces éléments a reçu un habillement baroque plus ou moins logiquement appliqué : les arcades sont tracées en cintre, les chapiteaux revêtent les formes classiques, les arcs-boutants deviennent des consoles renversées, les contreforts se transforment en pilastres. Quant au triforium gothique, il est remplacé par un lourd entablement appliqué contre le mur intérieur au-dessus des arcades et ne reposant sur rien, n'ayant donc pas ombre de raison d'être.

En somme, deux faits ressortent clairement du livre du Père Braun : on a pu en trouver peut-être l'énoncé déjà ailleurs, mais jamais ils n'ont été si clairement exposés ni si solidement établis :

1° Les Jésuites n'ont pas de style propre à leur ordre ; ils adoptent dans chaque région le style en honneur à leur époque ; ils n'ont donc pas été, en Belgique, les apôtres du « barocco » et ne s'y sont ralliés qu'après avoir édifié un grand nombre d'églises gothiques, qui sont parmi les plus tardives que l'on connaisse ;

2° Leur style baroque n'est aucunement le même que celui de leur ordre en Italie. Il n'a pas *remplacé* le gothique, il en a simplement transformé l'aspect extérieur, continuant, pour les principes essentiels, la tradition séculaire. Cette constatation prouve une fois de plus que l'architecture nationale de notre pays n'a pas disparu à jamais au début du XVI<sup>e</sup> siècle ; on peut en suivre, au contraire, même dans les églises d'autres styles, des traces bien visibles jusqu'en plein XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ce fait montre aussi que le renouvellement de notre art national à l'heure actuelle n'a rien que de très naturel. La constatation est capitale, et ce n'est pas le moindre mérite du P. Braun de l'avoir mise en lumière d'une façon si évidende.

R. LEMAIRE.

# CROSSE PASTORALE DE S. E. MGR MERCIER.



'EST dans les objets dont se sert le culte extérieur de la religion qu'il faut chercher les plus belles applications des principes d'art et les plus parfaites exécutions de la technique des métiers. L'intention et l'attention qui président à leur production amènent un résultat que n'obtiennent pas les efforts provoqués par une satisfaction humaine quelle qu'elle soit.

Toujours un intérêt spécial s'attache à leur symbolisme, à leur composition, ainsi qu'à leur ordonnance et à leur constitution.

Les époques où la foi était plus intense nous ont laissé quantité d'exemples de la supériorité de l'art dans les choses religieuses. La valeur artistique qu'elles accusent s'accentue davantage encore lorsqu'elles sont mises en parallèle avec les décoratives et savantes mais froides productions de la raison humaine, agissant pour son service personnel ou même pour le service de Dieu, à des périodes d'indifférence religieuse.

Notre époque affirme de plus en plus le renouveau de foi que nos pères ont provoqué, il y a environ un demi-siècle ; la preuve en est dans le traitement rationnel et digne, conforme au sens chrétien, que, de nos jours, on commence à accorder à l'exécution des œuvres d'art sacré. Un heureux retour aux principes de la foi et de la vie a amené les promoteurs du mouvement à



Dess. Piscador. Exéc. Wilmotte.
CROSSE PASTORALE DE S. E. Mgr MERCIER, ARCHEVÊQUE DE MALINES.

considérer les exemples d'une époque chrétienne par excellence : le moyen âge.

Toutes les professions d'art sont ainsi entrées dans la voie du progrès. Quelques-unes, plus spécialement, ont fait un pas considérable dans l'expression de l'idée et du beau par la forme d'art. L'orfèvrerie, dont les pratiquants sérieux étaient introuvables il y a quelque cinquante ans et même moins, est actuellement en pleine voie de prospérité, tant pour la qualité que pour le sens élevé de ses produits.

Les Bourdon, Firlefyn, Wilmotte, Van Aerschodt, Pirotte et bien d'autres ont contribué à rétablir la valeur du métier sur des bases artistiques indiscutables. Les diverses expositions qui ont permis la réunion et la comparaison de leurs œuvres l'ont prouvé à à tous, même aux plus irréductibles adversaires de l'art sérieux et chrétien.

⁂

Parmi les plus récentes productions d'orfèvrerie religieuse s'impose à l'attention un beau morceau de style : c'est la crosse pastorale de S. E. Mgr le cardinal Mercier, archevêque de Malines. Elle a été exécutée par la maison Wilmotte de Liége, d'après les dessins de M. Piscador.

Selon l'idée exprimée par l'étymologie de son nom, cette crosse est bien un croc, un crochet, un bâton crochu dans le type qui rappelle les belles crosses feuillagées des XIIIe et XIVe siècles. Elle est apparentée avec ces dernières non seulement par ses emblèmes, mais, surtout, par sa conformation et par l'ordonnance des divers membres qui la composent : le bâton, ou hampe terminée en bas par une pointe et en haut par un crosseron se recourbant en forme de spirale. L'illustration ci-jointe ne donne que le crosseron et son raccord avec le haut de la

hampe. Ce crosseron est relié au bâton par deux beaux nœuds où se combinent admirablement la ciselure et l'émail. La hampe elle-même, ainsi que son prolongement de liaison avec le crosseron, est revêtue d'une fine et discrète ornementation géométrique. Cette décoration accompagne et fortifie la surface cylindrique, qu'elle décompose en spires parallèles, excluant ainsi la monotonie et la langueur d'une surface unie aussi prolongée que celle de la hampe.

L'ensemble de ce morceau d'art, qui se place beaucoup au-dessus de l'ordinaire, est de bonne allure, aux proportions élégantes, à la forme souple et dégagée quoique empreinte de réserve. Le nœud principal, qui joint le crosseron à la hampe, domine en valeur de masse, selon toute raison. Quant au nœud secondaire, il est bien un renflement normal de la tige, un parfait raccord. Enfin, la décroissance d'ampleur dans l'âme même du crosseron est du meilleur effet, tant par son volume que par sa courbure et son brillant. Ce membre se termine en rayonnement et équilibre très pondérés, par des feuilles et des fruits, tandis que de beaux crochets nerveux font scintiller les reflets lumineux au contact de leurs dos brunis. Le brillant du crosseron fait valoir et fixe l'idée dominante du symbole renfermé dans la terminaison de la spirale, tandis que la forme du crochet y conduit progressivement à partir du nœud. Difficilement on arriverait à plus d'élégance, en même temps qu'à plus de science, de sentiment et d'expression.

En tant que pièce d'orfèvrerie religieuse, ce morceau équivaut aux meilleurs qui nous aient éte conservés depuis le moyen âge. Il fait honneur à ses auteurs ; il permet d'espérer toujours davantage, par le progrès qu'il fait constater, par le tempéramment qu'il avoue et par la qualité qu'il proclame des artistes, apôtres par l'idée, la forme, la matière et l'outil.

⁂

Dès les plus anciennes époques, les amis du symbolisme se sont emparés des diverses parties de la crosse pastorale pour leur donner un langage et leur appliquer un sens. Guillaume Durand, qui résume la doctrine des divers liturgistes, nous donne la signification de chacune des parties de la crosse. Il nous dit que le bâton, pointu à l'extrémité, droit au milieu, recourbé au sommet, signifie que le pontife doit exciter les paresseux, diriger les faibles, ramener les errants. Indépendamment du sens particulier donné à chaque partie de la crosse, le moyen âge attachait une signification générale à l'ensemble de l'objet dont il énumérait les divers usages. Nous en trouvons la mention dans un ancien rituel, où se lit cette recommandation adressée par les évêques consécrateurs à l'évêque sacré, au moment où ils lui mettent la crosse en main :

« Reçois le bâton pastoral de ta charge. Sévis pieusement pour corriger les vices. Maintiens ton jugement sans colère. Caresse l'esprit de tes auditeurs pour échauffer leurs vertus. Dans ta sévérité, soit calme et conserve ton droit de censure. »

Si nous poursuivions l'étude du symbolisme contenu dans la crosse qui nous occupe, nous trouverions un intérêt tout spécial à son ornementation végétale : la vigne, symbole de l'Eucharistie. Pour notre époque, cet emblème est des plus heureuse-

ment choisi, car, plus que jamais, le culte de l'Eucharistie est propagé pour le grand bien des fidèles, à qui cette nourriture suprasubstantielle est indispensable. En une synthèse éloquente, ce feuillage, appliqué à l'insigne de l'autorité, montre à tous le pressant appel du pasteur, apôtre de Dieu, coopérateur de Jésus-Christ pour le salut des hommes. Avec lui, il dit : allez à l'Eucharistie, là est la vraie vie, là est la force pour les luttes quotidiennes.

Cette crosse, dans sa matière et dans son esprit, est de l'art chrétien.

F. F,

# ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL.



N sait quels progrès les métiers ont réalisé, en Allemagne, au point de vue technique et au point de vue esthétique. Ce résultat n'a pas été obtenu sans un travail permanent et intelligent. L'Allemagne a posé la question sur le véritable terrain, celui de l'union de l'art et de l'industrie. On a senti, là-bas, que le fondement de l'exécution artistique est, d'une part, l'observation des conditions pratiques et, d'autre part, une bonne science technique. On a dit à l'artiste : Ne vous détournez pas du métier, et à l'artisan : Élevez-vous jusqu'à l'art!

Sans doute, sous le rapport esthétique, il reste beaucoup à faire : retour au calme, recherche de l'élégance, etc. Le goût se traduit sous des aspects pour nous singuliers et non seulement imputables au tempérament national, à la tradition artistique, mais surtout à l'éducation. Ils se rectifieront probablement avec le temps. Toujours est-il que la situation est telle, que certains Allemands s'imaginent être les initiateurs de l'art industriel en Europe. C'est là une grosse erreur historique. La Belgique, notamment, a débuté dans cette voie, très positivement et très sûrement, longtemps avant les premières tentatives d'Allemagne. Nous possédions alors des écoles d'art industriel : nommons les écoles Saint-Luc, dont la première a plus de quarante années d'existence et qui ont donné naissance à des groupes d'artisans-artistes dont la capacité technique et la valeur artistique moyennes sont remarquables. Mais il faut reconnaître que l'action de ce mouvement a moins pénétré les masses chez nous qu'en d'autres pays. En Belgique, les artistes industriels sont restés une élite dans la classe des artisans, ou mieux ils forment une classe intermédiaire entre l'artiste proprement dit et l'homme de métier. Ce dernier ne se doute guère que, lui aussi, il pourrait ou, plutôt, il devrait prétendre à couvrir ses productions par une note d'art. Pourquoi cela ? parce qu'on ne le lui a pas assez dit ; parce que les circonstances ne l'ont pas conduit, ne peuvent pas conduire tout le monde, dans le rayon des établissements spéciaux ; parce que, d'autre part, ceux-là qui sont en relations avec lui, sous le rapport professionnel, n'ont rien fait et ne font

rien pour lui indiquer le point de vue artistique.

Voyez ce qui se fait en Allemagne, par exemple dans le royaume de Wurtemberg, que l'on considère là-bas comme le berceau de l'art industriel moderne, ou dans le grand-duché de Bade. Là existent des cours professionnels, des musées professionnels, des feuilles professionnelles (telles que le *Badische Gewerbezeitung* ou le *Gewerbeblatt* de Wurtemberg) ; des expositions temporaires et des conférences y sont organisées. Et toutes ces institutions sont servies, d'accord avec les groupements des métiers, par des services publics analogues à l'*Office des classes moyennes*, que l'on vient de fonder en Belgique. Les institutions privées et publiques s'entendent à inculquer à l'artisan cette conviction qu'il est nécessaire de faire du beau en faisant du bon, de produire du travail consciencieux, intelligent et achevé. Or, c'est sur ce chemin que l'art s'engage.

En même temps, on rend le public spectateur de ces tendances, on s'efforce de l'y intéresser et de lui inculquer le désir des produits de bonne qualité, de belle facture et de goût distingué.

Exposons ici, à titre d'exemple, l'un des moyens employés pour y arriver : le concours entre artisans. On remarque comment toutes les institutions pour le perfectionnement professionnel y participent, dans un accord parfait et dans la mesure de leur compétence, et comment tout le programme est pratiquement conçu, en vue de susciter l'intérêt et la confiance des artisans aussi bien qu'afin de juger complètement de leur capacité technique et commerciale.

L'*Office central de l'industrie et du commerce du Wurtemberg* organise tous les ans un concours pour différentes branches de l'industrie du bâtiment et expose, au Musée industriel national, les ouvrages qui ont été envoyés à ce concours.

Les concurrents doivent confectionner des objets employés journellement dans l'architecture bourgeoise, d'après des esquisses et des données de l'*Office de renseignements pour les industries du bâtiment.*

Bien entendu, ces esquisses sont très sommaires.

Un devis détaillé, au prix coûtant, comportant les frais personnels, doit être joint à chaque ouvrage.

Le jury tient compte avant tout de la bonne exécution des travaux. Il prend en considération, en second lieu, l'exactitude du calcul des frais ou du devis.

Sont admis au concours, les maîtres et compagnons exerçant dans le Wurtemberg le métier en question.

Des prix, de 30 mark chacun, sont alloués aux deux meilleurs travaux dans chaque métier. En outre, il est accordé des diplômes aux auteurs de tous les ouvrages reconnus bons.

Le jury se compose du directeur de l'*Office de renseignements pour les industries du bâtiment* et de deux patrons capables pour chacun des métiers intéressés.

L'exposition des travaux est publique.



Voici quelques-uns des travaux dont l'exécution figurait au programme du concours de 1906 :

1. *Pour charpentiers :*

*a)* Une petite porte de jardin en bois de sapin ;

*b)* Une partie de clôture de jardin en bois de sapin ;

*c)* Un pilier d'escalier avec rampe en bois de hêtre.

2. *Pour tailleurs de pierres :*

*a)* Un pilier destiné à une porte de jardin ;

*b)* Un fronton de cheminée.

3. *Pour menuisiers :*

*a)* Une porte à rue en bois de pin, pour habitation ;

*b)* Une porte d'intérieur en bois de sapin ;

*c)* Un volet en bois de pin.

4. *Pour vitriers :*

Un vitrail en plombs.

5. *Pour serruriers et ferronniers d'art :*

*a)* Un grillage ornementé pour une petite fenêtre ;

*b)* Une petite porte de jardin ;

*c)* Des garnitures pour une porte d'entrée de maison.

6. *Pour ferblantiers :*

*a)* Une gouttière avec embouchure de tuyaux et gâche ;

*b)* Un faîte de toiture avec girouette.

Lorsque plusieurs sujets sont proposés au concours pour un seul métier, le participant peut choisir entre eux.

On le voit, cela ressemble fort à l'ancien examen de maîtrise réintroduit sous une forme moderne, c'est-à-dire non obligatoire et plutôt attrayante.

Toutes les tentatives de nature à améliorer la qualité de la main-d'œuvre doivent être appuyées ; le plus sûr moyen de relever le métier consiste à appeler l'attention du public et celle des artisans sur ses beautés. Il faut faire désirer au consommateur des objets de bonne qualité, produire l'émulation pour la création des belles choses, ouvrir le débouché en même temps que susciter la production

E. G.



# VARIA.

DE GRANDS TRAVAUX SONT PROJETES A BRUXELLES en vue de faciliter les relations avec le nouveau quartier du canal. Nos lecteurs en connaissent autant que nous par les informations de la presse quotidienne. Pour porter un jugement sur ce projet, il faudrait en avoir le tracé sous les yeux. Peut-être ne tarderons-nous pas à l'avoir et, éventuellement, à en reparler. Jusqu'à présent, et sous toutes réserves, le tracé de l'artère nouvelle destinée à relier la Bourse aux installations maritimes nous paraît se présenter assez avantageusement. Il faudra examiner toutefois si, en pénétrant dans le côté droit du Nouveau-Marché-aux-Grains, elle ne bouleversera pas les proportions de cette place, fort mal plantée actuellement, mais néanmoins l'une des plus belles de la ville.

Cependant, il est dans le rapport présenté par l'échevin des travaux publics, telle considération qui nous laisse rêveur.

« Le projet, lisons-nous, prévoit l'établissement, à front de la rue Jéricho, d'un monument qui *pourrait* être utilisé pour des services publics et, entre les quais à la Houille, aux Barques et aux Bois de Construction, l'érection d'un Palais du Peuple (?). Le Conseil n'aurait à *se prononcer qu'ultérieurement sur l'utilité de la construction de ces monuments.* »

L'horloge de l'Hôtel de Ville retarde...

Ce n'est pas d'hier que l'art de bâtir les villes devrait avoir accepté ce principe qu'un édifice ne se bâtit point pour sa façade, mais à raison de son utilité et avec les caractères correspondant à sa destination. Et, Sitte, voici longtemps déjà, proclamait que, dans une ville bien bâtie, chaque édifice a *sa* place et réciproquement chaque place a *son* édifice.

Le contraire nous ramène aux temps médiocres où les mêmes frontons couvraient n'importe quel monument, à n'importe quel emplacement.

A moins que la morale de ceci ne soit que le projet actuel est un projet hâté, que l'on s'est pressé avant tout de « mettre en image ».

ÉGÉE.

SON ÉMINENCE LE CARDINAL MERCIER A VISITÉ L'INSTITUT JEAN BETHUNE, A ST-GILLES, le mercredi 5 juin, dans la soirée.

Entouré du cher Frère Visiteur Macaire-Joseph, du Frère Marès, inspecteur des Ecoles Saint-Luc, de MM. les membres du Comité de l'Ecole et des professeurs, Son Eminence a parcouru les classes, où un élève lui exprima en termes heureux l'idéal dont l'artisan se pénètre dans l'enseignement artistique et professionnel des écoles Saint-Luc. Il dit les ascensions vers le bien, comme vers le beau de l'artisan fidèle à cet l'idéal chrétien dont la devise : « toujours plus haut ! » s'oppose au « toujours plus bas ! » de l'école réaliste.

Dans un langage élevé et éloquent, Son Eminence voulut encourager les jeunes disciples de saint Luc à marcher toujours vers le bien par les sentiers du beau, où Dieu se manifeste sous les réalités du monde sensible. Et opposant à son tour les deux devises citées plus haut, il montra comment elles résumaient bien, d'une part la tendance esthétique chrétienne, qui conçoit la représentation de la beauté sensible comme un moyen d'exprimer les beautés idéales, supra-terrestres, divines, et, de l'autre, la situation de l'école naturaliste qui, voyant la matière comme la fin de l'art, fait fi de l'esprit et descend de plus en bas dans ses conceptions.

Quelques travaux d'élèves, exposés dans les vastes salles d'études, attirèrent et retinrent l'attention de Son Eminence qui suivit, avec intérêt, les multiples applications d'un même principe aux différents métiers dont les jeunes gens apprennent la technique.

Son Eminence fit volontiers remarquer que la base de l'enseignement artistique de l'école Saint-Luc est la même que celle dont s'étayait son enseignement philosophique à l'Université de Louvain. Le but et les procédés sont identiques : chercher, à travers la nature, par la raison éclairée de la foi, le vrai, le bien, le beau. Monter vers Dieu par cette même « échelle d'or qui va se perdre en lui », n'est-

ce pas la fin de tout art vrai comme de toute saine philosophie ?

A son départ, Son Eminence a bien voulu promettre, spontanément, au cher Frère directeur Marès une longue visite à l'exposition de fin d'année qui sera dit-on, du plus grand intérêt.



LES PRIMITIFS FLAMANDS A L'ÉCOLE SAINT-LUC (Institut Jean Bethune) de Saint-Gilles lez-Bruxelles. — En trois séances, dans une des salles de cette belle installation, toute nouvelle mais déjà pleine de vie, une conférence avec projections lumineuses a été donnée aux élèves, par un des professeurs.

Le thème, des plus attrayants et des plus utiles, a été une excellente leçon : il a délogé plus d'un de ces préjugés que répandent, trop à l'aise, les pressions naturistes de notre époque à propos de tout ce qui touche à l'art, et plus particulièrement à la peinture. Mais surtout, il a donné lieu à l'exposition et à la démonstration des principes essentiels qu'un artiste compositeur doit observer et dont jamais, dans les créations, il ne doit s'écarter.

Les œuvres principales et caractéristiques de nos grands et chrétiens ancêtres se sont succédées dans l'ordre chronologique en de splendides clichés, reproductions directes d'originaux, qu'une analyse et une dissection raisonnées ont fait comprendre comme esprit et comme métier.

La question délicate de la peinture conventionnelle en rapport avec sa destination a, par maints exemples, été rendue claire et précise.

Les théories sans fondements et sans principes qui n'envisagent la nature que dans son action objective et rationaliste ont été dénoncées, ainsi que le peu de sérieux du métier de la plupart de nos artistes modernes, dont les œuvres sont des études plutôt que des applications et sont aussi défectueuses en matière qu'en technique et en esprit. Le mouvement vers la Renaissance à la fin du moyen âge a marqué la tendance vers une décadence radicale dont nous ne sommes pas encore sortis.

De Jean de Bruges à Rubens le conférencier a parcouru, par étapes, le sillon tracé par les Van Eyck, Pierre Christophsen, Juste de Gand, Thierry Bouts, Roger Van der Weyden, Memling, Hugo Van der Goes, Gérard David, Gossaert de Maubeuge, Metsys, etc., etc. Chez chacun de ces maîtres, les élèves ont touché du doigt l'influence de la religion sur l'art et surtout sur l'art sacré. Ils ont vu comment le sentiment se joint à la science, le conventionnel à la nature ; mais aussi comment, avec l'oubli des principes chrétiens, peu à peu, l'on tombe inévitablement dans les égarements de la faible raison, dans le naturel ou le matériel.

Après des généralités sur l'art de la peinture et sur le tableau fixe ou portatif, en construction et en mobilier, la nature spéciale des œuvres des primitifs a été envisagée en tant que personnelle et flamande. L'histoire du retable d'autel fut faite en quelques mots qui établirent le corps du sujet.

Les peintres dits primitifs se montrèrent, abandonnant la convention absolue, par suite de la destination de leurs œuvres, de celles du moins qui, en tableaux, sont parvenues jusqu'à nous. Leur réalisme mystique apparut lucide, dégageant la claire vision de leur enthousiasme pour l'art et pour la foi chrétienne.

Leur façon d'exprimer et d'interpréter la nature, avec toute la différence qu'il y a d'une personnalité à une autre, fit voir qu'il ne suffit pas, pour quiconque se livre à l'art, de copier servilement et plus ou moins habilement n'importe quel élément ou n'importe quel fait naturel, quels qu'ils soient, mais qu'il faut surtout imprégner ces éléments naturels, employés comme moyens, de vie et d'impression propres et particulières, qui, nécessairement, doivent leur être adjointes pour qu'elles produisent un effet déterminé, lequel est leur fin, dans le milieu où l'idéal et la convenance les mettent en œuvre.

❧❧

Le fruit de telles conférences n'est pas à discuter, ni à mettre en doute. Leur importance

est considérable quant à la formation et à l'éducation artistique de la génération qui, demain, sera à la tête du mouvement artistique, professionnel, industriel et commercial de notre pays. Les expositions de principes auxquelles elles donnent lieu et les vues d'ensemble qu'elles comportent sont le complément indispensable de l'enseignement ; en effet, elles lui viennent en aide, par une plus grande ampleur, sur les questions que les analyses faites au cours ne peuvent envisager que par fragments dont un enseignement complet et sérieux ne peut se contenter.

Il est à souhaiter que ce mode d'enseignement, où l'agréable est joint à l'utile, prenne une importance plus considérable que par le passé, dans les milieux où sa nécessité et son utilité se font sentir.

Organisé sérieusement, cet enseignement complémentaire ne tardera pas à prouver sa valeur, par une plus complète, plus étendue et plus solide culture de la jeunesse se vouant à n'importe quelle profession d'art.

F. F.



POLYCHROMIE. — DES TRACES importantes de polychromies ont été découvertes à l'église de Dilbeek.

A Gand, M. Geirnaert, l'architecte restaurateur de l'église Saint-Nicolas de cette ville, a constaté des traces de polychromie aux voûtes des bas-côtés de cette église.

A Louvain, les archives de l'église Saint-Quentin démontrent que cette église a été peinte [1].

La grande nef et les bas-côtés ont été raclés, les briques des voûtes et des murs sont à nus. Il est difficile, aujourd'hui, de constater si des peintures y existaient...

Le transept, au contraire, présente partout des traces de polychromie. Aux voûtes, les peintures sont en assez bon état et nous constatons avec plaisir qu'on les restaure avec beaucoup de soin. Toutefois, il eût été préférable, à notre avis, de conserver le mortier sur toute l'étendue de la voûte, plutôt que de le ménager seulement autour des clefs de voûte ; ces riches plaques de couleurs ne se lient pas bien à la pauvreté des briques.

Dans tout le reste du transept, des traces de couleur font présumer l'existence de peintures. Au pilier du milieu, à droite, se remarquent deux personnages agenouillés, à proximité d'une draperie, au-dessus de laquelle on découvrira vraisemblablement le patron de l'église ou un saint honoré par ces personnages.

Ces peintures peuvent dater du XVI^e siècle.

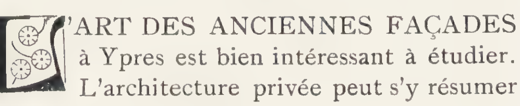
Les journaux annoncent en outre une découverte importante à Lombeek-Notre-Dame : celle de deux grandes peintures, dont l'une représente l'Annonciation. Celle-ci serait peu détériorée et mesurerait $2^{m}50$ de longueur. Nous n'avons pu nous assurer de l'exactitude de cette information.

Quoi qu'il en soit, voilà assez de preuves nouvelles à joindre au dossier de la peinture des églises.

A. v. G.

1. Voir *Bulletin*, 5^e année.





L'ART DES ANCIENNES FAÇADES à Ypres est bien intéressant à étudier. L'architecture privée peut s'y résumer en trois types distincts :

Le premier comprend les constructions en bois dont l'usage perdura plus longtemps qu'ailleurs. Cependant, les spécimens existants ne sont plus que deux. Heureusement on conserve au Musée communal les dessins, par *Böhm*, des principales façades en bois démolies dans le courant du siècle passé.

A côté et après les façades en bois, viennent celles en briques. Des plus anciennes, actuellement on ne compte plus que de rares spécimens.

Mais la dernière période, très caractéristique, se distingue par l'emploi fréquent de l'arc Tudor, ou de l'*anse de panier*. Le grand nombre de constructions de ce genre encore existantes témoigne de la splendeur de la ville à cette époque. Le style de cette période est communément dénommé style yprois.

Enfin, viennent les styles français : Louis XIV, XV, XVI et Empire.

C'est la décadence de l'art et la perte presque complète de la nationalité artistique. Mais il est évident que les constructions de cette époque surpassent en valeur artistique les banales façades modernes, uniformes et à corniche. Ceci n'est plus la décadence, c'est pire que cela, c'est le néant !

Faute de mieux, les façades Louis XIV, XV, XVI, Empire sont donc à préférer aux laideurs modernes. Aussi les voit-on à regret abattues pour être remplacées par une horreur à corniche.

Voilà pourtant ce qui se fait actuellement à Ypres, où un propriétaire fait démolir une façade Louis XIV pour construire une banalité.

Nous ne voulons pas insister sur ce point que cet acte enlève à la ville un document historique. Les constructions du passé gardent un reflet des époques disparues et semblent rappeler les événements dont elles ont été les témoins muets.

La façade vouée à la pioche du démolisseur remémore l'occupation française : Louis XIV assiégeant la ville en 1648, en 1658... faisant son entrée victorieuse, séjournant à l'hôtel de l'Épée royale et faisant faire à Ypres plusieurs travaux importants.

J'avoue que la façade de la rue au Beurre, n° 58, n'est pas un spécimen des plus marquants... que les sculptures en dessous et au-dessus des fenêtres de l'étage sont de minime valeur, qu'Ypres possède quelques types plus importants de cette époque... Mais cela n'excuse pas la construction banale qui suit la démolition.

Il y a, dit-on, des motifs de confort qui nécessitent la démolition... les dispositions intérieures priment l'intérêt de la façade... Soit !

Mais ne pouvait-on reconstruire une habitation moderne dans le bon sens du mot, fidèle aux principes des bonnes époques ? Une telle décision n'aurait pas fait déplorer à Ypres la démolition de cette façade Louis XIV.



MAISONS EN BRIQUES A YPRES.

Que l'opinion publique et la presse locale se soient occupées de cette démolition, c'est un heureux signe du temps et c'est un indice qu'à Ypres aussi le goût se forme — ce dont nous nous réjouissons. J.-B. D.



LES TRAVAUX DE RESTAURATION SE POURSUIVENT A LA jolie église de Lombeek-Notre-Dame, dont autrefois le *Bulletin* a donné la description [1] par la plume de M. Chr. Veraart, l'architecte de talent auquel la restauration de ce monument est confiée.

La démolition de la sacristie du XVIII[e] siècle,

1. Voir *Bulletin*, 2[e] année, p. 163.

nécessaire pour le dégagement du chœur, a été pratiquée. Ce travail a donné lieu à des découvertes fort intéressantes. Il en résulte que, pour la construction de la sacristie, une foule de matériaux, provenant de parties démolies de l'ancienne, ont été utilisés. Entre autres, on a retiré, des fondations de cette annexe, de superbes fragments de sculptures ornementales, détachés selon toute probabilité d'une ancienne tour du Saint-Sacrement de la fin du xv^e siècle ou du début du xvi^e siècle. Espérons que ce beau monument pourra être rétabli.



## RUBRIQUES.

Désormais, nous publierons de temps à autre des consultations de la Sacrée Congrégation des Rites, auxquelles certains de nos lecteurs pourront trouver de l'utilité.

AU SUJET DE LA TABLE ET DU TITULAIRE D'UN AUTEL FIXE. — La Sacrée Congrégation des Rites a été consultée sur les questions suivantes :

1. Dans l'église des Rédemptoristes, dédiée au Saint-Sépulcre, à Deggendorf, diocèse de Ratisbonne, se trouvent trois autels dédiés à saint Jean Népomucène, à Notre-Dame des Sept-Douleurs et aux quinze saints auxiliaires. LES TABLES DE CES AUTELS NE SONT PAS FAITES ENTIÈREMENT D'UNE SEULE PIERRE, mais de deux pierres inégales, qui sont cependant cimentées de manière à n'en former qu'une. On demande : *a*) si ces trois autels sont validement consacrés, ou *b*) s'ils DOIVENT ÊTRE CONSIDÉRÉS COMME NON CONSACRÉS ?

La Sacrée Congrégation a répondu : D'après le Pontifical romain et les décisions précédentes de la S. C. R. [1], la table d'un autel fixe doit être entièrement d'une seule pierre. (N° 2862, Fanen, 17 juin 1843 ; n° 3725 Meliten, 26 avril 1890 ; n° 3750 Salamantina, 14 novembre 1891.) La réponse à la première partie de la question est donc négative et, à la seconde partie, affirmative. S'il n'y a pas bien moyen de faire la table d'autel entièrement d'une seule pierre, il faut insérer, au centre de la table, une petite pierre consacrée à l'instar des autels portatifs.

2. Dans l'église paroissiale de la même ville la table du maître-autel fixe est formée de trois pierres. La pierre du centre, qui est la plus grande, est en marbre, les deux des côtés en pierre tendre. Ces trois pierres sont cimentées de façon à n'en former qu'une. On demande : *a*) si cet autel fixe n'est pas validement consacré ; *b*) s'il ne l'est pas, ne PEUT-ON CONSIDÉRER LA GRANDE PLAQUE DU CENTRE COMME UN AUTEL PORTATIF ?

La Sacrée Congrégation a répondu négativement aux deux parties de la question.

3. Est-ce que, par indult apostolique et autorisation de l'ordinaire, le TITULAIRE D'UN AUTEL fixe peut être remplacé par un autre titulaire, par exemple : *a*) un autel dédié à saint Sébastien peut-il être redédié à Notre-Dame du Perpétuel Secours ; *b*) s'il ne le peut, peut-on du moins placer sur l'autel l'image de Notre-Dame du Perpétuel Secours en place de celle du titulaire, saint Sébastien ?

Réponse négative aux deux parties de la question.

4. Ne suffit-il pas que l'image du saint à qui est dédié un autel fixe soit représentée sur un VITRAIL derrière l'autel ?

Réponse négative.

C. B.

1. Décret n° 2752, Congregationis Missionis, 27 août 1836, art. 5 et 17.



# BIBLIOGRAPHIE

R*ECUEIL DE PROCÉDÉS PRATIQUES A L'USAGE DU BATIMENT.* Un volume de 600 pages, illustré de nombreuses figures ; Paris, Ducher fils. (25 francs.)

Sous ce titre, M. JEAN FUGAIRON vient de publier un ouvrage qui se recommande à notre attention.

Le but poursuivi par l'auteur, ainsi qu'il l'expose dans la préface de ce livre, est de fournir au lecteur « un recueil des procédés dispersés jusqu'à ce jour dans de volumineuses bibliothèques et dans diverses publications étrangères, un ensemble de recettes dépouillées de toute théorie et présentées dans leur forme la plus conçise, un choix de formules, d'analyses et de dosages puisés aux sources les plus autorisées, une collection de moyens propres à découvrir et à prévenir les erreurs et les fraudes dans l'exécution des travaux ».

L'ordre alphabétique, suivi par l'écrivain, s'il facilite les recherches, rend la lecture de l'ouvrage peu facile. Il eût été préférable d'adopter une certaine classification, de grouper en un même chapitre les divers renseignements qui se rapportent à une branche déterminée de la construction ; un index alphabétique, à la fin du volume, aurait par ailleurs rendu les recherches très aisées.

Cette remarque, toute de détail, n'enlève rien à l'importance de l'ouvrage, qui est considérable.

L'ensemble des articles offre, pour le constructeur, un réel intérêt. Ceux relatifs au bois, à la brique, aux enduits, aux meubles, aux parquets, à la peinture, aux verres, sont particulièrement documentés.

L'hygiène dans l'habitation fournit à l'écrivain la matière de plusieurs excellents chapitres. C'est avec une véritable satisfaction que nous avons lu les quelques pages ayant trait à la « maison hygiénique ».

S'adressant, comme il le dit, à un maniaque de l'hygiène, — tout le monde l'est un peu actuellement, — M. Fugairon, après une description complète de ce que, au point de vue de cette science devrait être l'habitation, fait observer que « les dispositions du dehors doivent résulter des besoins hygiéniques de l'intérieur ; il faut donc ne jamais songer à une symétrie qui devient en l'espèce inutile ou nuisible et bien séparer la réception, l'habitation, le service ». C'est l'évidence même ! Pareil principe devrait être admis partout et toujours, non point seulement au nom de l'hygiène, mais surtout au nom de la sincérité dans l'art de construire.

Le *Recueil de procédés pratiques à l'usage du bâtiment* n'échappe pas à toute critique. C'est ainsi que, à notre humble avis, il eût gagné à être débarrassé de certains articles. Les rubriques relatives à la résistance des bois, aux calculs simplifiés, etc., eussent franchement pu être omises. Les renseignements qui y sont fournis sont insuffisants et incomplets. L'étude consacrée aux appareils de chauffage eût, pour la compréhension, dû être accompagnée de figures dans le texte.

Enfin, nous eussions été heureux de voir traiter avec plus d'ampleur l'importante question des fondations.

Tel quel, nous le répétons, l'ouvrage de M. Fugairon est néanmoins appelé à rendre de réels services ; l'auteur y fait preuve de beaucoup d'érudition. Nous l'en félicitons sincèrement.

M. DE LA CROIX,
ingénieur - architecte.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00628 1113

